



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS  
DE LICENCIATURA EM LETRAS  
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

MARIA LETÍCIA MACÊDO BEZERRA

O RABISCO INCONSCIENTE DA VAGABUNDA: COLETTE  
ENTREMUNDOS CORPÓREOS E SUBJETIVOS

João Pessoa

2019

MARIA LETÍCIA MACÊDO BEZERRA

O RABISCO INCONSCIENTE DA VAGABUNDA: COLETTE  
ENTREMUNDOS CORPÓREOS E SUBJETIVOS

Monografia apresentada à disciplina de Trabalho de  
Conclusão de Curso como requisito de obtenção de  
grau de Licenciada em Letras Português pela  
Universidade Federal da Paraíba – Campus I.

JOÃO PESSOA

2019

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

B542r Bezerra, Maria Letícia Macêdo.

O rabisco inconsciente da vagabunda:  
Colette entremundos corpóreos e subjetivos  
/ Maria Letícia Macêdo Bezerra. - João  
Pessoa, 2019.

51 f.

Orientação: Ana Cláudia Gualberto.  
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Sinestesia. 2. Crítica Feminista.  
3. Literatura Francesa. 4. Literatura  
Medieval. I. Gualberto, Ana Cláudia.

UFPB/CCHLA

À minha família, às amigas e amigos, à  
toda/os a/os professora/es que me  
acompanharam durante este trajeto, ao  
passado, presente e futuro de todas as  
mulheres e da literatura.

## **AGRADECIMENTOS**

A realização deste trabalho de conclusão de curso contou com a ajuda e inspiração de diversas pessoas. Gostaria de agradecer à minha mãe Tatiana, que sempre foi exemplo de determinação, e ao meu pai Ulisses, ambo/as me ensinaram a importância de ser professora e me apresentaram aos meus primeiros livros, às minhas primeiras canções dos Beatles, aos meus primeiros filmes de Audrey Hepburn. É graças a ela/es também que minha consciência política está em constante efervescência e continua a resistir a qualquer forma de governo fascista.

Agradeço ao meu irmão Lucas que sempre foi/é meu grande amigo e está sempre ao meu lado nos piores e melhores momentos.

Agradeço à minha tia Ana Cláudia que sempre cuidou de mim e que nos últimos meses ofereceu suporte inenarrável para os meus estudos.

Agradeço à minha vovó Lila, que acompanhou todos os meus passos e me ensinou a cuidar e amar ao próximo. Gostaria que ela estivesse aqui para presenciar esta etapa, meu grande exemplo de força e resiliência, minha grande amiga, mas tenho certeza que ela estaria orgulhosa desse momento.

Agradeço às professoras e professores, em especial à professora Ana Cláudia, que me orientou neste trabalho e antes disso lecionou algumas das aulas mais memoráveis da minha vida, à professora Luciana Eleonora, que despertou meu interesse pelo passado injustamente esquecido de mulheres literárias e que, ambas, também são grandes exemplos de mulheres para mim.

Agradeço às minhas amigas e aos meus amigos, aquela/es que estão comigo desde a época da escola e aquelas que tive a imensa alegria de conhecer durante o curso. Vocês me acompanham sempre e saibam que mesmo se houver distância ainda serão, para mim, a/os mesma/os. A amizade de vocês foi/é um grande aprendizado não apenas nos estudos, como também na vida.

*None of us want to be in calm waters all  
our lives.*

*(Jane Austen)*

## RESUMO

Este trabalho foi desenvolvido a partir de observações realizadas na obra *A Vagabunda*, de Gabrielle Colette (1910), acerca da linguagem sinestésica e do contato com escrituras medievais de mulheres, que geraram indagações sobre o processo de criação literária das mulheres místicas e das escritoras modernas/contemporâneas. O objetivo deste estudo é investigar esta linguagem corporal e as reflexões que ela suscita em relação ao mundo corpóreo e subjetivo destas mulheres, de modo particular, o de Colette. A pesquisa se realizou através da revisão bibliográfica de obras que abordam: vida e produção literária da escritora francesa – *Colette*, de Julia Kristeva (2004) – e das escritoras medievais: Hildegard de Bingen, Rosvita de Gandersheim, Marie de France, Christine de Pizan e poetisas de al-Andalus, baseando-se no que Danielle Régnier-Bohler (1993) disserta sobre o assunto; crítica feminista e teoria sobre o corpo – Joan Scott (1999), Virginia Woolf (2014), Elizabeth Grosz (1994). O resultado alcançado foi a descoberta de semelhanças entre a escrita literária de Colette e de escritoras da Idade Média no que concerne à linguagem sinestésica imbricada na experiência corporal.

**Palavras-chave:** Sinestesia; Crítica Feminista; Literatura Francesa; Literatura Medieval.

## ABSTRACT

This thesis was written based on observations made through the analysis of Gabrielle Colette's *The Vagabond* (1910), regarding synesthetic language and the exposure to medieval writings by women, which generated inquiries concerning mystic women's and modern/contemporary women writers' process of literary creation. The aim of this study is to investigate the aforementioned body language and its prompting of reflection upon the matter of the corporeal and subjective world of these women, in particular, Colette's. The research was carried out through the bibliographical revision of works that address: the life and literary production of French writer - Colette, by Julia Kristeva (2004) - of female medieval writers: Hildegard von Bingen, Hrotsvitha von Gandersheim, Marie de France, Christine de Pizan and of female poets of al-Andalus, being grounded on what Danielle Régnier-Bohler (1993) discussed regarding the subject; feminist critique and corporeal theory - Joan Scott (1999), Virginia Woolf (2014), Elizabeth Grosz (1994). This

resulted in the finding of similarities between the literary writings of Colette and that of the women writers of the Middle Ages, concerning synesthetic language that's entwined with bodily experience.

**Keywords:** Synesthesia; Feminist Critique; French Literature; Medieval Literature.

## RÉSUMÉ

Cette étude a été développée à partir des observations dans l'œuvre *La Vagabonde*, de Gabrielle Colette (1910), à propos du langage synesthésique et du contact avec des écritures médiévales féminines qui ont généré des questions sur le processus créatif des femmes mystiques et des femmes écrivains modernes/contemporaines. Cette étude a pour but rechercher le langage du corps et les réflexions suscitées à propos du monde corporel et subjectif de ces femmes, particulièrement celui de Colette. La recherche a utilisée des révisions bibliographiques des œuvres qui traitent de la vie et de la production littéraire de l'écrivain française – *Colette*, par Julia Kristeva (2004) – et des femmes écrivains médiévales: Hildegard de Bingen, Rosvita de Gandersheim, Marie de France, Christine de Pizan et les poètes d'al Andalus – sur la base de ce que Danielle dit à propos du contenu; de la critique féministe et de la théorie sur le corps – Joan Scott (1999), Virginia Woolf (2014), Elizabeth Grosz (1994). Le résultat obtenu a été la découverte des ressemblances entre l'écriture littéraire de Colette et celle des femmes écrivains du Moyen Âge concernant le langage synesthésique imbriqué dans l'expérience corporelle.

**Mots clefs:** Synesthésie; Critique Féministe; Littérature française; Littérature médiévale.



## SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. As místicas e Colette.....	14
1.1 Um panorama da autoria feminina na Idade Média.....	15
1.2 Renée e Colette compartilham histórias entre si.....	25
2. <i>A Vagabunda</i> e sua relação corporal sinestésica com o mundo.....	32
Considerações Finais.....	47
Referências Bibliográficas.....	50

## INTRODUÇÃO

Ao longo do curso de graduação estive em contato com a literatura não apenas brasileira, mas também de outras nacionalidades, como inglesa, portuguesa, africana e francesa. Porém, conheci a obra *A Vagabunda* de Colette através de leituras de interesse pessoal à parte dos estudos acadêmicos. Talvez por ser uma autora de outra nacionalidade e cuja obra ainda é relativamente desconhecida em comparação ao cânone literário branco masculino, o fato é que dentre toda a autoria estrangeira da qual me cerquei a pedido do conteúdo programático das disciplinas de literatura, escassas foram as escritoras que constavam nesta lista. Especificamente da literatura francesa, tive a oportunidade de redescobrir Flaubert e conhecer os poetas Rabelais, Rimbaud e Baudelaire, e o infortúnio de não ter sido apresentada mais cedo a Gabrielle Colette e, da literatura inglesa, a Virginia Woolf.

A partir de meados no curso de graduação, a disciplina de Brasileira II e a participação nos projetos de extensão e de pesquisa sobre a autoria de mulheres medievais expandiu o escasso conhecimento que eu tinha sobre esta vasta fortuna literária. Algumas semelhanças na escrita destas mulheres foram notadas e a distância cronológica (Idade Média, início do século XX e algumas contemporâneas brasileiras do século XXI) entre elas foi o que mais se destacou neste cenário. As diferenças nas circunstâncias culturais e históricas são inegáveis, trazendo com isso especificidades na escrita de cada um destes contextos literários. Porém, a recorrência de uma linguagem sinestésica e de uma relação entre mente e corpo ressignificada só vêm a certificar o que é já sabido – que a atribuição, por uma elite branca masculina, de limitações e pequenez à literatura escrita por mulheres é um absurdo em todos os sentidos. Assim, isto contribui também para traçar uma visão geral que auxilie na compreensão do processo de criação literária das mulheres e daquilo que pode se apresentar como relevante, ou não, para este processo.

A francesa Gabrielle Colette (1873-1954, Paris), nascida numa pequena comuna da região da Borgonha, atuou não apenas na área da literatura, mas também da pantomima, do teatro e do jornalismo. Suas primeiras publicações literárias foram assinadas sob o nome do primeiro marido, que a forçava a escrever sobre as memórias de escola dela e tomava os créditos pelas obras. A sua poesia e o seu modo de enxergar o mundo foi despertado pela sua mãe, apelidada carinhosamente de Sido. Aos 20 anos se casou com Willy, escritor e crítico que constantemente a matinha trancafiada para forçá-la a escrever sobre as experiências dela no colegial, que resultaram na série de livros *best-sellers*: *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à*

*Paris* (1901), *Claudine en menage* (1902; republicado como *Claudine amoureuse*), e *Claudine s'en va: Journal d'Annie* (1903) – que acompanham Claudine menina na escola até o seu casamento e a chegada à vida adulta. Willy assinou toda esta obra e recebeu todo o reconhecimento e os ganhos financeiros por ela. Após a separação em 1906, Colette publicou *La Retraite sentimentale* (1907) sob o nome “Colette Willy”. Esta obra marca de certa forma uma fase de transição na vida de Colette – o distanciamento do controle literário e pessoal de Willy, que a direciona em uma jornada de autodescobrimento. *La Retraite* traz de volta Claudine em uma espécie de expurgo da personagem saturada sobre a qual Colette foi forçada a escrever, além de abordar a “vagabundagem” do livro seguinte. Os sinais de liberdade – o fim da assinatura forçada do nome de Willy e a “experiência da ausência do homem” na obra – já começam a surgir para não mais abandonarem o restante da sua obra.

Le manuscrit de *La Retraite Sentimentale* est intéressant aussi en ce qu'il nous révèle le titre premier du roman: *La Vagabonde*. Titre qui sera finalement utilisé par Colette pour un autre texte auquel il semblerait de prime abord mieux convenir. Car de vagabondage, dans *La Retraite*, il n'y en a guère, si on l'entend au sens le plus matériel. Annie et Claudine ne quittent Casamène qu'à la fin du roman et dans leur vie de recluses, le vagabondage est tout intérieur. Il est essentiellement une conquête de la liberté, et davantage pour Claudine que pour Annie. Or cette découverte de l'indépendance se fait parallèlement à l'expérience de l'absence de l'homme: absence qui, curieusement, donne au texte sa structure. (DIDIER, 2004, p. 213)<sup>1</sup>

Entre 1906 e 1910, ela trabalhou em performances no *music hall*, vivência que inspirou a temática e parte do enredo de *La Vagabonde* (1910) – sobre a atriz de pantomima Renée, que enfrenta as dificuldades da vida de artista e é divorciada de um crítico literário com quem manteve um relacionamento complicado. Uma de suas obras mais conhecidas, *Gigi* (1944), ganhou adaptação para o teatro – que lançou a atriz Audrey Hepburn, escolhida para o papel por Colette, ao estrelato – e para o cinema, em 1958. Mais recentemente foi lançado um filme biográfico, *Colette* (direção de Wash Westmoreland, 2018), que acompanha desde a mudança da escritora para Paris, enfatizando a metamorfose que sua vida sofre e como isso é refletido na sua escrita, até a sua separação de Willy. Este período da vida de Colette antecede a fase

---

<sup>1</sup>“O manuscrito de *Le Retraite Sentimentale* é interessante também na medida em que este nos revela o primeiro título do romance: *La Vagabonde*. Título que será finalmente utilizado por Colette para um outro texto, o qual parece, à primeira vista, mais adequado. Porque a vagabundagem, em *La Retraite*, quase não há, se ouvirmos no sentido mais material. Annie e Claudine não deixam Casamène até o final do romance, e sem suas vidas de reclusos, a vagabundagem é toda interior. Ela é essencialmente uma conquista de liberdade, ainda mais para Claudine do que para Annie. Esta descoberta de independência se faz paralelamente à experiência de ausência do homem: ausência que, curiosamente, dá ao texto a sua estrutura”. Todas as traduções que estão nas notas de rodapé são de minha autoria.

emancipatória da escritora (afastamento de Willy) e antevê boa parte dos sentimentos que ganham cores e formas através de Renée, narradora personagem de *A Vagabunda*. Essas tessituras compartilhadas entre as vidas de ambas são ponto de partida para os estudos realizados neste trabalho.

Este trabalho objetiva, assim, investigar a linguagem sinestésica do corpo na obra *A Vagabunda* e sua correlação com o lugar de fala da autora, Gabrielle Colette. A sinestesia encontrada na narrativa colabora com a tese de Elizabeth Grosz no que concerne à equivocada separação dos nossos dois “compartimentos”, à frequente destinação do “carnal” à mulher e do “intelectual” ao homem e à religiosa filosófica atribuição do “pecado” à carne, da “virtude” à mente. Abaixo, Kristeva (2004) comenta sobre a relação entre esta filosofia e o papel de Colette na literatura do início do século XX:

It is through her hymn to feminine jouissance that she dominated the literature of the first half of the twentieth century. Although she despised feminists, frequented homosexual women, (...) she imposed a female pride that, deep down, is not alien to the revolution of consciousness through which women's economic and sexual emancipation would slowly get under way. (...) Bravely facing the need to earn a living, as money-grubbing as she was extravagant, Colette managed to acquire her economic independence, knowing, instinctively that it is the precondition for any other form of freedom.<sup>2</sup> (KRISTEVA, 2004, p. 10-11)

Kristeva (2004) ressalta o diálogo de Colette com o processo revolucionário de conscientização pelo qual a emancipação econômica e sexual das mulheres passaria, apesar do posicionamento desta muitas vezes ser contrário ao feminismo contemporâneo a ela. Mas o que a torna um destaque diante da multidão de outras escritoras da sua época é a celebração da *jouissance* feminina, enquanto outros trabalhos abordavam consideravelmente a melancolia, como *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf (1925) – valendo destacar que quinze anos separam as obras. Assim, sua separação de Willy exprimiu uma independência de todas as formas; sendo a financeira a precursora de todas as outras.

Neste mesmo sentido também se encontra a autoria feminina medieval que será abordada na pesquisa. A independência financeira é melhor exemplificada com a escritora do século XV (nascida no final do séc. XIV) Christine de Pizan, que conseguiu através das suas

---

<sup>2</sup> “É através do seu hino à *jouissance* feminina que ela dominou a literatura da primeira metade do século XX. Embora ela desprezasse as feministas, relacionou-se com mulheres homossexuais, (...) e impôs um orgulho das mulheres que, no fundo, não é alheio à revolução da consciência através da qual a emancipação econômica e sexual das mulheres iria lentamente tomar caminho. Bravamente enfrentando a necessidade de ganhar a vida, tão ambiciosa quanto extravagante que ela era, Colette conseguiu conquistar sua independência econômica sabendo instintivamente que isto é a condição para qualquer outra forma de liberdade”.

obras ganho suficiente para sustentar a sua família. Por isso e devido a semelhanças entre a linguagem sinestésica de Colette e de escritoras medievais, abordamos esta autoria da Idade Média no primeiro capítulo, que está organizado da seguinte forma: 2.1 Um panorama da autoria feminina na Idade Média; 2.2 Introduzindo Renée e a escrita de Colette. A primeira seção traça um panorama com as escritoras medievais, vida e obra, analisando parte dos seus escritos de acordo com a temática, levando em consideração o contexto histórico cultural. A segunda seção introduz a personagem principal Renée, narradora de *A Vagabunda*, cuja jornada tem traços autobiográficos da autora. Os anos vividos por Colette no teatro fornecem à narrativa de Renée (também atriz e dançarina) uma verossimilhança interna que situa o/a leitor/a no cotidiano de uma artista parisiense no início do século XX. A infidelidade do marido (tanto de Renée quanto de Colette) e a depressão (de ambas) são revisitadas na obra em *flashbacks*. Renée opta por não extinguir a dor, mas revivê-la até o último momento da história de modo que, guardando-a junto de si, melhor será para expressá-la. Kristeva (2004) pontua:

Caught in the trap of Belle Epoque morality and wounded by the repeated infidelity of her husband Willy, Colette spent a brief season in a depressive hell, an experience she would not disavow but, on the contrary, would distill, excavate, then pass through. This entailed not extinguishing the pain but, rather, reviving it in order to better express it, think it, and transmit it.<sup>3</sup> (KRISTEVA, 2004, p. 8)

Em relação ao panorama apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, o texto *Vozes literárias, vozes místicas*, de Danielle Régner-Bohler (1993), contribuiu para a análise histórica e cultural dos excertos das obras medievais de autoria de mulheres e o consequente destaque das semelhanças entre estes trabalhos e o nosso *corpus* literário.

O segundo capítulo, intitulado de “*A Vagabunda* e sua relação corporal sinestésica com o mundo”, discute o embasamento teórico selecionado para o trabalho e analisa trechos do *corpus* que abordam a temática. O capítulo *Corpos reconfigurados* publicado no trabalho *Toward a corporeal feminism* (GROSZ, 1994) é o principal aporte utilizado ao longo deste estudo para dialogar com a estética literária de Colette. Grosz (1994) destaca a urgência de visitar a abordagem do sujeito, buscando evitar encaixa-lo em análises dicotômicas. Para ela, faz-se necessário compreender o fato de que não existe um único exemplar humano para todos os seres humanos. A pluralidade existente é inquestionável. Então, o corpo é reconceitualizado

---

<sup>3</sup> “Capturada na armadilha da moralidade da *Belle Epoque* e ferida pela repetida infidelidade do seu esposo Willy, Colette passou uma breve temporada em um inferno depressivo, uma experiência que ela não rejeitaria, mas, pelo contrário, que ela destilaria, escavaria, e depois passaria por ela. Isso implicou não extinguir a dor, mas sim revivê-la a fim de melhor expressá-la, pensa-la e transmita-la”.

a partir de dimensões psíquicas e sociais: “Ao mesmo tempo que é ambos, o corpo não é nem privado, nem público, nem eu ou outro, nem natural ou cultural, nem psíquico ou social, nem instintivo ou ensinado, nem geneticamente ou ambientalmente determinado” (GROSZ, 1994, p. 85), de modo que estejam em perpétua interação.

Para apoiar a temática das mulheres e da ficção, utilizamos *Um teto todo seu* (2014) de Virginia Woolf; obra marco da crítica literária feminista de cujas ideias permeiam parte da perspectiva de Colette sobre o trabalho das mulheres na ficção literária – a necessidade de ter independência financeira e obter sucesso e autonomia em todas as outras áreas.

Finalmente, a abordagem da experiência por Joan Scott (1999) apresentou-se como uma ponte entre a teoria de Grosz e a literatura de Colette, elucidando a relevância e as consequências do sujeito social sobre o objeto literário, que não é produzido dissociado do seu contexto. Scott levanta questionamentos sobre a historicização da experiência, a relação desta com a construção da identidade do sujeito e a equívoca tentativa de universalizar e essencializar o conceito da experiência.

## 1. AS MÍSTICAS E COLETTE

Este capítulo está organizado em duas seções. A primeira delas se propõe a tecer comentários acerca da autoria feminina medieval analisando a linguagem na escrita de: Hildegard de Bingen, Rosvita de Gandersheim, Marie de France, Christine de Pizan e Hafsa bint al-Hajj. Estas mulheres compartilham entre si semelhanças e diferenças no que concerne à afirmação da autoria delas (autoestima, auto reconhecimento da qualidade do trabalho). As religiosas Rosvita e Hildegard utilizam estratégias para poderem escrever sem sofrerem perseguição. Elas se rebaixam, dizem que não são dignas do reconhecimento ou que, à princípio, não desejavam escrever (só o fizeram porque era vontade de Deus). Porém, traços de ironia – auto humilhação exagerada num primeiro momento, enquanto logo em seguida elas afirmam orgulhosas e com veemência a autoria – apontam que estas “baixa autoestima” e “reconhecimento de inferioridade” não passam de meios para que os seus escritos conseguissem circular em uma área de domínio quase exclusivamente masculino.

Em contrapartida, as escritoras Marie de France, Christine de Pizan e Hafsa bint al-Hajj, que não escreviam no âmbito religioso, não utilizavam a ironia para os propósitos apontados acima. Pouco se sabe sobre Marie, mas o pouco que ela fala sobre si mesma é revelador de

imponência: “Marie é meu nome e eu sou da França”. Christine, inclusive, iniciou uma querela com o poeta misógino Jean de Meung, conseguiu o apoio de intelectuais e membros da nobreza, e ainda refutou na obra *A Cidade das Damas* (2012) todas as acusações feitas pelos homens às mulheres utilizando as ações de próprias mulheres, ignoradas ou não pela história, como prova contrária.

Dentre as poetisas de al-Andalus, Hafsa é uma sobre as quais mais se têm informações. Ela integra esta lista de escritoras medievais devido à linguagem erótica e corporal presente em seus poemas que se assemelha àquela que perpassa *A Vagabunda* (1971), de Colette.

Apesar de nem todas essas escritoras medievais serem consideradas místicas cristãs, este capítulo recebe este título devido ao fato de a linguagem de Colette poder dialogar com aquela sinestesia presente não somente na escrita das religiosas, como também das outras escritoras mencionadas anteriormente. Estas características do misticismo – sinestesia, linguagem da carne – podem ser endereçadas ao divino ou a qualquer outro, a qualquer outra coisa, ao universo que nos rodeia, a nós mesmas.

## 1.1 Um panorama da autoria feminina na Idade Média

A literatura de autoria feminina possui uma longa trajetória, com obras datadas da Idade Média, mas apenas a partir da década de 1960, com o desenvolvimento do pensamento crítico feminista, essas obras passaram a ser lidas e analisadas com maior engajamento e frequência no meio acadêmico.

O feminismo demorou a conquistar espaço, reconhecimento e legitimidade nas academias; assim como tantos outros movimentos das minorias, que nascem no meio social e político. Isto é bem exemplificado na fala de Virginia Woolf (2014), cujo pequeno “peixe” (ideia, pensamento) adentrou em território acadêmico estritamente masculino e foi expulso.

Aqui era o gramado; ali estava o caminho. Somente os estudantes e os professores eram admitidos aqui; o cascalho era o meu lugar. [...] A única acusação que posso fazer contra estudantes e professores de qualquer universidade que seja é a de eles terem afugentado meu pequeno peixe para proteger seus gramados cultivados durante trezentos anos a fio. (WOOLF, 2014, p. 15)

Além do silenciamento da mulher no campo da autoria da tradição literária, é importante atentar ao discurso falocêntrico enraizado no que se afirma como cânone. O espaço das “belas”

letras é tradicionalmente restringido a uma elite de homens brancos ocidentais, que ditam o “bom gosto” literário. Tudo aquilo que entra para o *hall* deste dito “cânone” é *per se* considerado como universal, como se todas as pessoas devessem se sentir representadas/identificadas por ele. A dificuldade que a autoria feminina encontra para ocupar espaços é mencionada no questionamento levantado por Woolf: “Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens?” (2014, p. 43).

Mas o registro por escrito deste pensamento crítico data de muito antes do século XX. A italiana Christine de Pizan (1364-1430), em seu tratado *A Cidade das Damas*, assume uma missão semelhante à de Woolf – “se a verdade não for encontrada nas estantes do museu, onde, perguntei-me, apanhando um caderno e um lápis, está a verdade?” (2014, p. 42), mas irrestrito ao campo das letras. Christine questiona a fala dos intelectuais que secundarizava a mulher e busca um outro olhar através de exemplos reais de escritoras, médicas, Amazonas, rainhas etc.

Um dia, estava eu, como de hábito, e com a mesma disciplina que rege o curso da minha vida, recolhida em meu gabinete de leitura, cercada de vários volumes, tratando dos mais diversos assuntos. (...) Perguntava-me quais poderiam ser as causas e motivos que levavam tantos homens, clérigos e outros, a maldizerem as mulheres e a condenarem suas condutas em palavras, tratados e escritos. (...) filósofos, poetas e moralistas, e a lista poderia ser bem longa, todos parecem falar com a mesma voz para chegar à conclusão de que a mulher é profundamente má e inclinada ao vício. (...) continuei pensando mal das mulheres, dizendo-me que seria muito grave que tantos homens ilustres, tantos doutores importantes, do mais alto e profundo entendimento, com tanto esclarecimento – pois acredito que todos tenham sido assim – pudessem ter falado de maneira tão enganosa, e em tantas obras. (...) (CD<sup>4</sup>, 2012, p. 118 – 120)

Assim como Woolf, Christine vai à procura de respostas em meio aos livros e se depara com uma imensa quantidade de comentários misóginos escritos por homens sobre as mulheres. Já acontece com ela o que tanto Woolf adverte às mulheres que ambicionam tornarem-se escritoras: uma sistematizada barreira de obstáculos imposta às elas mulheres que desejam seguir carreira, terem um “teto todo seu”. Para ela é difícil imaginar escritoras antes do século XVIII, pois “sua mente deve ter-se exaurido, e sua força vital ter diminuído pela necessidade de se opor a isso e desaprovar aquilo” (p. 81). Mas Christine não se deixa ser influenciada nem se cansa de se opor a tudo isto. Contrariada diante do misógino *Roman de la Rose*, ela inicia

---

<sup>4</sup> A sigla “CD” será usada para se referir ao livro: PIZAN, Christine de. *A Cidade das Damas*. Tradução e Apresentação de Luciana Calado Deplagne. 2ª ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.



uma querela (*Querelle des femmes*) contra o seu autor, Jean de Meung, tendo nobres e intelectuais como aliados, incluindo a rainha da França, a quem ela dedica o seu *A Cidade das Damas*. Com a ajuda de três damas alegóricas, a italiana descobre a história silenciada de mulheres atuantes nas mais diversas áreas, desde a Antiguidade até o seu século XV: “Se fosse um hábito mandar as meninas à escola e de ensiná-las as ciências, como o fazem com os meninos, elas aprenderiam e compreenderiam as sutilezas de todas as artes e de todas as ciências tão perfeitamente quanto eles” (CD, 2012, p. 175-176).

Sua consciência acerca da importância da educação é impressionante dadas as circunstâncias “medievais”, e nos faz repensar a fala de Woolf (2014), que diz não possuir mulheres “modelos” anteriores ao século XVIII em quem se basear. Christine poderia ser um exemplo da escritora profissional a quem tanto a inglesa alude durante o seu ensaio – a importância de as mulheres serem independentes e repassarem esta criação para as gerações seguintes, pois, segundo ela, esta divisão de tarefas entre homens (vida pública) e mulheres (vida doméstica) é um dos principais fatores que interrompem a escrita de autoria feminina de se realizar em sua plenitude.

Partindo da assertiva de Woolf (2014) sobre o corpo humano – “Com a constituição humana sendo como é, coração, corpo e cérebro todos misturados, e não restritos a compartimentos separados” (2014, p. 32) – introduzimos a temática deste trabalho, que se apoia teoricamente no capítulo *Corpos reconfigurados*, do livro *Toward a corporeal feminism* (1994), de Elizabeth Grosz.

A autora apresenta uma problemática acerca da questão do corpo, ignorado pela filosofia ocidental e pela teoria feminista contemporânea, que mantêm uma visão dicotômica do sujeito humano, como ele sendo constituído por opostos: mente e corpo. Essa bipolarização hierarquiza os dois conceitos, tornando um deles superior ao outro. Assim, tradicionalmente, atribui-se à mente o status considerado positivo (ex.: a razão) e ao corpo, o negativo (ex.: a paixão).

Algumas escritoras medievais, através da religião ou não, punham o corpo para falar no mesmo nível que o da voz. A relação entre corpo e mente fica mais evidente na fala dessas mulheres, já que, devido aos empecilhos impostos pela Igreja – opressão e repressão sexual, além de perseguição àquelas que divergissem da Igreja –, elas utilizavam a devoção espiritual a Deus como cenário seguro para expressarem o que sentiam, de modo que falar humildemente (virtude cristã) a partir do seu lugar era o único meio de escrever e não ser condenada, o que aconteceria caso ousassem afirmar deterem saberes intelectuais. A situação destas mulheres era semelhante à de Medusa, constantemente em perigo se demonstrassem deter poder e conhecimento, ou se ao menos tentassem fazê-lo: “a razão pela qual a (...) Medusa deve ser

eliminada: o poder excessivo e ilegítimo, o poder contestado e não legitimado pela comunidade de direito” (SCHMIDT, p. 45, 2017). Quase sempre proibidas de receberem educação formal e impedidas de acessá-la, elas adentraram territórios pouco dantes explorados e aprenderam com eles, numa recíproca, a desenvolver uma linguagem “que dá lugar ao corpo”.

As beguinhas tinham tomado lugar no terreno de uma palavra susceptível de exprimir a união com Deus: descrições de êxtases, relatos de visões, expressões da experiência espiritual da nudez da alma. A sua originalidade foi a invenção de uma linguagem total que dá lugar ao corpo. (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p. 540)

O desejo que o corpo feminino alegadamente suscita nos homens soma-se à palavra que elas reivindicam no espaço doméstico e público. Frustrados e receosos de perderem seus privilégios e dominação sistematizada, eles atribuem a elas a taxação de pecaminosas como meio de minarem-nas. Conforme Danielle Régnier-Bohler (1993), na tradição literária e religiosa medieval produzida pelos homens, a palavra da mulher é retratada com quase completa unanimidade como perigosa, sedutora e dissimulada, pois a matéria que a sustenta tem o poder de sedução, carrega a marca do pecado de Eva. Mas, Bohler oferece um outro ponto de vista – o de Eva não como a primeira pecadora, mas como a inauguradora da palavra original: “a invenção do mundo passa pelas mãos e pela palavra das mulheres” (p. 521).

A literatura de autoria feminina na Idade Média mantém uma relação íntima com os traços de individualidade de cada autora e com a fala coletiva dessas mulheres. Mesmo quando humildemente negavam possuírem qualquer saber científico, diminuindo-se em relação aos seus mestres, elas faziam questão de estabelecer sua marca na escrita, utilizando inteligentes estratégias para que suas vozes fossem ouvidas sem que sofressem consequências.

Para assumir este desempenho, o corpo surgiu como um lugar comum que elas conheciam bem (historicamente relegadas a ele). Mas, combatendo sorrateiramente o que a Igreja pregava contra a suposta relação íntima da mulher com Diabo (detentora do corpo pecaminoso), muitas delas elaboraram uma nova linguagem espiritual, uma espiritualidade feminina. Era possível falar sobre as sensações que sentiam se o discurso fosse religioso e destinado a Deus. Esses escritos das místicas (como ficaram conhecidas essas mulheres), além de garantirem respeito e status para essa comunidade devido a expressão da fé religiosa, também representavam uma forma de elas ocuparem um espaço e sua voz.

A palavra feminina nos exemplos de autoria medieval que veremos perde o status que a filosofia ocidental e o universo masculino relegou a ela, aprisionada no campo das ideias,

“pura”, distante da realidade da matéria. Ela se torna quase como uma entidade, uma matéria. Sobre isso, Jane Burns (1998) comenta:

The Old French *Jeu d'Adam*, a twelfth-century paraliturgical drama based on the biblical tale, stages the conflict most succinctly when Eve responds to the devil's offer of complete knowledge (*savoir*) by inquiring, “what does it taste like?” (Quel savor a? v. 252). The pun between *savoir* and *savor*, which resonates throughout the Old French play, seems at first to underwrite the knowledge/pleasure dichotomy, locating Eve at its lesser pole as the libidinous, pleasure-seeking woman who has neither interest in nor understanding of what knowledge might be like. But as we reread Eve's wry comment, we can see how her inquiry about what the knowledge tastes like radically undermines the neat opposition between knowledge and pleasure that the patristic writers and medieval church authorities fervently upheld. The apparently innocuous words of this vernacular Eve suggest, in essence, that knowledge can be pleasurable, that one can taste with the mind or think from the body, that the binary opposition does not hold. (BURNS, 1998, p. 28)<sup>5</sup>

O trocadilho entre as palavras “saber” e “saborear” é usado para estabelecer o prazer e o conhecimento como uma dicotomia e colocar Eva na primeira extremidade, implicando à frivolidade da mulher por não se interessar no que o conhecimento possa vir a ser. Porém, como Burns (1998) aponta, a pergunta de Eva – sobre que gosto o conhecimento tem – não é uma marca de superficialidade, pelo contrário, ela se contrapõe ao binarismo fortemente pregado pelas autoridades religiosas medievais. Ao invés de separar em compartimentos, é sugerido que podemos saborear com a mente e/ou pensar com o corpo – o conhecimento pode proporcionar prazer.

Algumas escritoras que atuavam no cenário religioso, que habitavam os conventos, como são os casos de Hildegard de Bingen e de Rosvita de Gandersheim, negavam qualquer habilidade ou talento para escrita nos prefácios e cartas destinadas aos seus mestres (PERNOUD, 1996). Porém, ao analisar os sinais de extraordinário conhecimento literário e o jogo de palavras que criavam – eterna contradição, recusavam-se a receber mérito e negavam a capacidade intelectual, mas esboçavam orgulho pela produção e uma falsa modéstia, em tom de ironia, em relação ao talento individual –, podemos perceber que em grande parte dos casos esse posicionamento se qualificava como uma estratégia para poderem exercer a atividade da

---

<sup>5</sup> “O francês antigo *Jeu d'Adam*, uma peça paralitúrgica do século doze baseada em um conto bíblico, retrata o conflito mais sucintamente quando Eva responde à oferta do diabo de lhe dar conhecimento completo inquirindo, ‘que sabor ele tem?’. O jogo de palavras entre *saber* e *sabor*, que ressoa por toda a peça do francês antigo, parece, à primeira vista, subscrever a dicotomia conhecimento/prazer, localizando Eva no polo menor como a mulher libidinoso, em busca de prazer, que não tem nem interesse nem entendimento do que o conhecimento possa ser. Mas enquanto relemos o comentário irônico de Eva, podemos ver como a sua pergunta sobre qual é o sabor do conhecimento radicalmente enfraquece a oposição pura entre conhecimento e prazer que escritores patrísticos e as autoridades medievais da Igreja fervorosamente apoiam. As palavras aparentemente inócuas desta Eva vernacular sugerem, em essência, que o conhecimento pode ser prazeroso, que qualquer pessoa pode saborear com a mente ou pensar com o corpo, que a oposição binária não se suporta”.

escrita sem sofrerem perseguição. Ousar dizer explicitamente que são tão, ou até mais, talentosas e capazes quanto os homens definitivamente não era um bom plano. Uma simples divergência com a Igreja levou a mística francesa Marguerite Porete a ser condenada e queimada viva, em Paris, em 1310, um ano e meio após o seu encarceramento. Ela foi condenada e assassinada pois se recusou a responder perante o tribunal as acusações feitas pela Igreja sobre o seu livro *Miroir des simples âmes*, além de ter violado uma injunção que proibia a circulação desta obra. Apesar da sua associação com as beguinas, Porete não fazia parte destas comunidades, era solitária. Não há certeza sobre o porquê de ela ter sido condenada, já que a natureza das acusações de heresia é vaga. A sua obra retrata um diálogo entre as figuras alegóricas: Amor, Razão e Alma; e foi escrito em francês antigo. A popularidade de Marguerite Porete, da sua palavra, e a proximidade do ser humano com o divino apresentada no *Miroir* parecem ter sido ameaças à dominação da Igreja.

Se, por um lado, mantinham-se modestas quanto à escrita tradicional, por outro, elas reivindicavam o direito de inventar uma linguagem própria, linguagem delas. De modo que recusavam o título reclamado pelos homens de intelectuais exímias, encontrando, assim, a nova sintaxe diante do corpo, o “suporte sensorial”. Descobriram, desta forma, que o caminho para a verdade que buscavam não se encontrava no binarismo do ser, mas na palavra que se fazia carne. A poetisa hispano-árabe Hafsa Bint (1135-1191)<sup>6</sup>, em poema destinado ao seu amado Abu Ya’far, não esconde os seus sentimentos ao expressar sua necessidade de vê-lo e produz uma série de imagens para retratá-los. Entrega o seu coração aos desejos dele e alerta-o sobre o que ele ganhará caso aceite-a. O mundo que o cerca não terá mais poder sobre ele – não poderá mais sentir nem sede nem calor, pois os lábios dela são doces e frescos, suas tranças oferecem sombra, o seu corpo é a própria subsistência dele.

“¿Voy a verte o vienes a mi casa?/ Mi corazón siempre se inclina a tus deseos./ Te encontrarás a salvo de la sed/ y del ardor del sol/ cuando me des la bienvenida:/ mis labios son aguada dulce y fresca, y dan las ramas de mis trenzas densa sombra./ Contéstame deprisa; no es un favor, oh, mi Yamil, hacer que espere Butayna” (GARULO, 1992, p. 83)

Hildegard de Bingen (1151/1152), no prefácio da sua primeira obra (*Scivias*), adota a posição modesta que mencionamos, recusando-se de início a escrever sobre as suas visões: “Mas eu, ainda que tenha visto e ouvido essas coisas, porém porque duvido e porque tenho má

---

<sup>6</sup> Os poemas foram publicados posteriormente e não se sabe ao certo a data de escrita deles, apenas que o relacionamento entre ela e Abu (período em que esta correspondência poética aconteceu) se iniciou em torno de 1154.

opinião, (...) não por obstinação, mas por humildade, recusei-me a escrever” (PERNOUD, 1996, p. 19). Não tarda para que ela mude de ideia, pois sente-se incentivada e autorizada por Deus. Este contato divino direto fazia parte desta linguagem espiritual feminina e surgiu na Idade Média como algo particular destas mulheres. Facilitava, acima de tudo, a legitimação, confiança e permissão da palavra delas: “eu as disse e escrevi, não segundo uma descoberta do meu coração ou de qualquer outro homem, mas tal como ouvi e percebi os secretos mistérios de Deus. E de novo eu ouvi uma voz do céu dizer-me: ‘Clama, pois, e assim escreve’” (p. 19). Se havia fé ou não, é fato que esta expressão abriu caminho para a força da palavra da mulher no campo das artes e das ciências. Elas demonstraram ousadia ao inaugurar a escrita de experiências espirituais em língua vulgar – acessível a mais pessoas – e ao ignorar dois extremos de uma dicotomia tipicamente religiosa ocidental, na qual Deus está para a mente, assim como o Diabo está para a carne. Para ela, o espírito não estava separado do corpo.

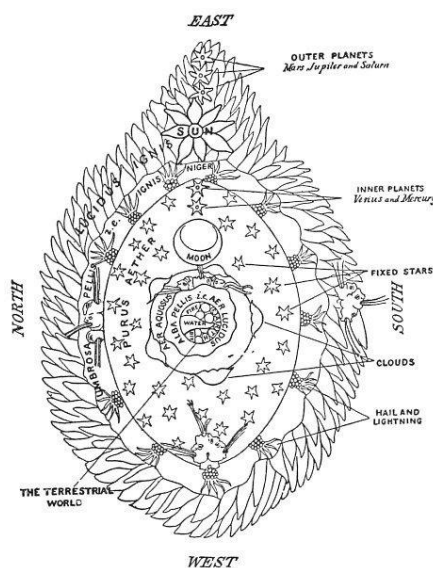
Só por si estas obras bastariam para sugerir que uma palavra é reivindicada de forma muito diferente do que em literatura. Estas palavras de mulheres afirmam uma notável cultura literária, sem falar da bagagem teológica de que elas dão provas. Mas, sobretudo, comprometidas na sua própria aventura espiritual, estas mulheres escritoras estão conscientes de si próprias: visitadas pela graça, difundem a verdade de Deus, e, preocupadas com as que as rodeiam, empenham-se muitas vezes numa relação pedagógica e numa transmissão activa. A eficácia do texto, da letra, da palavra é fortemente pressentida. (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p. 536)

Estas contradições permanecem como um dos mistérios da escrita feminina. Pois ao mesmo tempo em que elas demonstram uma cultura muito elevada – como é o caso também da peça *Sapientia*, escrita por Rosvita de Gandersheim (século X), na qual mãe e filhas dão uma aula de matemática a um rei pagão –, há uma negação por parte delas próprias deste conhecimento. Havia o cenário onde a autoridade das mulheres de escreverem textos religiosos eram questionadas, já que a tradição era exclusivamente masculina. Desenvolver meios para que não fossem, no mínimo, perseguidas fez-se necessário. Rosvita afirma que a natureza da sua composição é muito inferior e se diminui frente a seus mestres – “found the little work of a worthless woman worthy of your admiration”<sup>7</sup> –, mas também pronuncia sua poderosa autoria, “Therefore I, the Strong Voice of Gandersheim”<sup>8</sup>, e responde aos críticos dizendo que não é vaidosa ao ponto de deixar de pregar a palavra de Deus por medo da censura que sofrerá, já que Ele próprio a gratificou com esta habilidade.

<sup>7</sup> “acharam o pequeno trabalho de uma mulher sem valor digno da sua admiração”.

<sup>8</sup> “portanto, eu, a Forte Voz de Gandersheim”.

Podemos encontrar ainda algumas liberdades no conteúdo da linguagem. Hildegard é responsável pela primeira descrição do orgasmo feminino pelo ponto de vista de uma mulher e também desenvolveu um mapa do universo baseado na vagina. Para ela, a sexualidade tinha algo de divino, o que rompia com a noção da natureza pecadora da carne. Tanto que criou uma linguagem própria, *Lingua Ignota*. O alfabeto continha 23 letras e finalidades místicas, conhecida como língua secreta, *unheard language*.



Fonte: <https://culturacolectiva.com/lifestyle/the-nun-who-explained-female-pleasure-and-became-the-worlds-first-sexologist>. Acesso em: 03/01/2019.

A sexualidade foi abordada também pelas poetisas de al-Andalus, não com a conotação mística, mas com poemas endereçados aos amantes.<sup>9</sup> Hafsa bint al-Hajj (século XII) dedica este poema a Abu Ya'far: “¿Voy yo a ti o tú vienes a mí?/ (...) Elogio aquellos labios porque sé/ lo que digo y conozco de lo que hablo,/ (...) en ellos he bebido uma saliva/ más deliciosa que el vino” (trechos). A mulher demonstra autonomia ao mencionar a possibilidade de ir ter com o amado, não sendo a iniciativa exclusiva dele. Também sabemos que já houveram encontros, pois ela diz ter propriedade no que fala em relação ao sabor do beijo do amante. Quando traídas, elas também ofendem sem reservas: “Pederasta, puto, adultero/ Carbón, cornudo y ladrón” (trechos). O erotismo destes poemas era explícito e a sensualidade da fala se pautava no imagético de símbolos, produzindo uma sensação de sinestesia, muito semelhante ao que encontramos na fala de Renée abaixo.

<sup>9</sup> Poemas retirados de: GARULO, Teresa. *Diwan de las poetisas de Al-Andalus*. Madrid : Ediciones Hiparión, 1992. Poesía Hiperión.

Mas eis que, de repente, num lapso, minha boca deixou-se entreabrir, abriu-se, tão irresistivelmente como uma ameixa madura que se racha ao sol... De meus lábios até meus flancos, até os joelhos, eis que renasce e se propaga esta dor exigente, este inchaço de ferida que quer reabrir-se e expandir-se – a volúpia esquecida... O homem que ma despertou, que a beba no fruto que espreme. Minhas mãos, até há pouco rígidas, abandonam-se, quentes e moles, às suas, e meu corpo rendido procura unir-se ao seu. (AV, 1971, p. 129)<sup>10</sup>

De início resistente às iniciativas de Maxime, Renée se permite entrar em sintonia com ele, momento descrito como “lapso”, como se ela esquecesse por um instante de que não deveria corresponder os mesmos sentimentos. Seus lábios são comparados a uma ameixa madura evocando a idade já não tão jovem de Renée (a casca monocromática desta fruta) e o desejo que se esconde por debaixo (a carne suculenta e macia). O tempo de abstinência, desde o divórcio com Taillandy, encerra-se, e o prazer se confunde com a dor da excitação que sente, da sua urgência em provar novamente da volúpia, que necessita expandir-se e transcender-se. O seu corpo torna-se fruto e a sua saliva, o suco que o companheiro bebe. Seus membros acompanham a vibração que perpassa sua mente e alcança todas as extremidades. A vulnerabilidade de corresponder traz à tona, em contrapartida, a força sexual que antes Renée mantinha apenas para si.

Retomando as místicas, nem todas as escritoras medievais justificam seus dons através das graças de Deus. Além delas e das beguinhas, existem outras que conquistaram considerada independência literária e financeira, e que assinaram suas obras sem prestar devoção religiosa. Christine de Pizan, como já vimos, foi uma das primeiras escritoras profissionais de que se tem conhecimento, enfrentando a misoginia dos seus colegas intelectuais.

Mas a sua identidade de mulher devia infalivelmente criar problemas, quando, oficialmente e em seu próprio nome, ela fala no quadro de um contexto social e cultural. Ela foi a primeira a afirmar a sua identidade de autora, a marcar solenemente a sua entrada «no campo das letras. (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p. 529)

Após a morte do marido, Christine intensificou sua carreira e conseguiu se tornar o que hoje poderíamos chamar de *best-seller*. Outra escritora que obteve sucesso foi Marie de France (séc. XII). Embora haja pouca informação sobre a identidade dela, sabemos seu nome pela sua assinatura no epílogo de uma de suas obras, as *Fables* – ‘Marie é meu nome e eu sou da França’. Boa parte destas fábulas são traduções de Esopo e transcrições de histórias populares da literatura oral, mas a seleção do que deve ser incluído nesta coletânea (e talvez até a criação de

---

<sup>10</sup> Todas as citações retiradas da obra *A Vagabunda* serão referenciadas pela sigla “AV”.

algumas por Marie) também são uma forma de repercutir ideias, romper ou influenciar costumes.

Na *fable La femme et son amant* (fábula *A mulher e o seu amante*) o marido descobre com seus próprios olhos a traição da esposa com outro homem. A moça leva o marido até a beira de um lago e pede que ele diga o que vê na água. Confuso, ele responde que está vendo o seu reflexo. Muito esperta, a mulher argumenta que assim como o que ele vê no lago é um reflexo (uma ilusão, imagem distorcida, não a matéria de fato), o que ele viu em seu quarto também é algo que não representa a verdade.

A surpresa está na ‘moral’ da história. Espera-se que seja dito algo parecido com a afirmação de Jean de Meung – “Todas sois, sereis ou fostes/ De fato ou por desejo putas” –, mas Marie traz o ensinamento de que mais vale ter na vida inteligência e conhecimento do que qualquer objeto do mundo.

As semelhanças entre as escrituras de Colette e das místicas já foram observadas, não obstante, por Julia Kristeva (2004), que denomina a linguagem de Colette de “Novo Alfabeto”. Não é por coincidência a semelhança entre essa denominação e o nome do alfabeto criado por Hildegard – é justamente devido ao “misticismo” encontrado na “vagabundagem” de Colette, que Kristeva propõe um diálogo entre estas mulheres, apontando proximidades e tornando implícitas algumas divergências:

Over the time all these women try to find the words for that sensory effervescence, which is addressed not to a partner, to an other, but to that great Other they call “God” and who, passing through the body of Jesus, weds the universe as a whole, not to mention the universe of the loving secular world, these women in quest of love, these Christian mystics, transmit truths to us that, even at the start of the twenty-first century, are not fundamentally opaque.<sup>11</sup> (KRISTEVA, 2004, p. 244)

A autora nos lembra sobre a busca incessante destas mulheres por palavras que pudessem ser utilizadas para retratar a “efervescência sensorial”. Seguindo caminho diverso ao de Colette, elas não dedicavam tais palavras a um companheiro, às coisas, à natureza, mas ao seu Deus cristão encarnado no corpo humano de Jesus, que, “desposado” por elas, unia-se em matrimônio com o universo por inteiro. A divergência implícita com Colette consiste, então, na

---

<sup>11</sup> “Ao longo do tempo, todas estas mulheres tentam achar palavras para aquela efervescência sensorial, que é endereçada não a um parceiro, a um outro, mas àquele grande Outro que elas chamam de ‘Deus’ e que, passando pelo corpo de Jesus, casa-se com o universo como um todo, sem mencionar o universo do amável mundo secular, estas mulheres em busca de amor, estas místicas cristãs, transmitem verdades para nós que, mesmo no começo do século XXI, não são fundamentalmente opacas”.



questão da religiosidade. Enquanto que com as místicas essa linguagem erótica, corporal, é voltada para o divino; com Colette, ela se direciona ao mundo ao seu redor.

Já comentamos de maneira panorâmica as obras das escritoras medievais supracitadas e discutimos as convergências e divergências entre elas no que concerne à linguagem e à temática das suas escrituras. Então, de modo a ilustrar a ponte proposta por este trabalho entre essas escritoras e Colette, na próxima seção são analisados trechos da obra *A Vagabunda* (1971) com os quais observamos a temática “mulheres e ficção literária” e a presença da linguagem sinestésica. Juntamente a isto, a personagem principal da obra, Renée, nos será apresentada.

## 1.2 Renée e Colette compartilham histórias entre si

As “verdades” que nos foram reveladas por estas místicas cristãs nesta busca pelo amor são palavras de segurança e de esperança, de resiliência e de perseverança, de unidade, em consonância com as virtudes e os ensinamentos cristãos. Em dissonância com isto, encontramos a fragmentação, a “vastidão” do ser e, conseqüentemente, sua solidão, na personagem de Renée – a sua vida de artista, mesmo proporcionando o contato frequente com uma variedade de pessoas, não é suficientemente capaz de exortá-la da solidão.

Eu não tenho ninguém. Ninguém à minha espera, sôbre esta estrada que não conduz à glória, nem à riqueza, nem ao amor. Não há o que nos conduza ao amor — sei bem disso. É êle que de um bote costuma atravessar-se em nosso caminho. E ali fica, para sempre, ou dali parte, deixando atrás de si a ruína e a destruição. O que resta da minha vida faz-me pensar nestes puzzles de 250 pedaços de madeira desiguais e multi-cores. Ser-me-ia de algum proveito reconstruir, peça por peça, aquêlê cenário primitivo: uma casinha tranqüila no meio dos bosques? Não, não, alguém embaralhou tôdas as linhas da doce paisagem; não encontraria mais nem mesmo os destroços do telhado azul enfeitado de liquens amarelos, nem a vinha virgem, nem a densa floresta sem pássaros. (AV, 1971, p. 27)

A estrada que Renée percorre, como ela bem a caracteriza, é destituída de grandiosidade. Se o destino se encontrasse na extremidade, ele seria pequeno, insólito. Sem rumo, não há ninguém a acompanhando ou esperando por ela. A peregrinação da nossa heroína não recebe o consolo cristão da gratificação, nem ela está à procura disto: “Vagabunda, seja, mas resignada”. Ela tomou o caminho alternativo e desprestigiado na literatura – aquela narrativa que não oferece grandes desvios da realidade, mas que, ainda assim, através de uma verossimilhança envolvida na sinestesia, ela atíça a imaginação no que concerne nossas sensações.

Consciente do seu lugar e segura das suas crenças, ela observa o papel que ao amor é dado pela sociedade, como se todas as estradas que percorremos nos conduzissem (ou devessem nos conduzir) a ele. A espontaneidade prevalece na regência do universo de Renée. Não mais um objeto inatingível que só é encontrado se o procurarmos, o amor se aproxima de nós e se iguala a tantas outras sensações. Parte integrante no nosso mundo corpóreo, ele nos alcança sem aviso prévio e, quase como uma entidade, decide se permanece ou se se esvai em definitivo. No turbilhão destas emoções, é possível confundir Renée com uma marionete que age de acordo como o espetáculo manda, mas ela, o oposto de passiva, comanda sua própria vida em harmonia com aquilo que a transpassa. Regente de si, ela se localiza em uma encruzilhada (ou melhor, vastidão) quando percebe que o passado é a única coisa inalterável e que a memória nos trai ao oferecer a esperança vã da reconstituição do que se passou.

Em outros tempos e em outro contexto histórico, encontra-se Colette e sua jornada nas letras. O livro *A Vagabunda*, publicado em 1910, traz as angústias de uma artista em meio à sociedade masculina dominante e suas consequentes dificuldades de se expressar através da escrita. Semelhante a Christine, que considera esta autoria uma ousadia e busca a todo custo um “lugar das mulheres” – (talvez um aceno ao futuro “teto” e “500 libras anuais” que Woolf tanto estima para a realização da independência das mulheres):

«Ousar, eu mulher...»: ousar, com efeito, afamar o acto de escrever faz-se em Cristina por uma notável consciência de si própria e de um escrito assumido por meio de um estatuto confirmado, pela consciência de um poeta-escritor que encontra «um lugar novo de onde escrever, o lugar das mulheres». (RÉGINE-BOHLER, 1993, p. 529)

Renée, nossa artista em *A Vagabunda* também sente a necessidade de retomar a palavra. Ela nomeia o diálogo que trava consigo mesma de “necessidade literária de coordenar, de redigir” o seu pensamento. Mas é repelida do ato de escrever pela melancolia que a atravessa, sintoma do trauma do seu relacionamento passado com o ex-marido. Até que, ao final do livro, um novo relacionamento abre a oportunidade para ela se libertar deste empecilho. Reencontrando a voz que manteve oculta durante anos, ela toma a decisão, através da escrita, de dar um fim no relacionamento.

Deixe que o tempo passe, meu querido, e compreenderá o que estou dizendo. Compreenderá que eu não devia mesmo, não poderia ter sido sua, nem de ninguém mais, e que, a despeito de um primeiro casamento e de um segundo amor, fiquei sendo uma espécie de solteirona... (...). Não ousou mais, aí está, meu querido, não ousou mais. (AV, 1971, p. 222)

Utilizando como *background* da história os anos vividos no *music hall*, a autora Colette retrata a sua experiência como artista nos salões parisienses na década de 1920. Sendo o conteúdo parte da sua vivência, a autoria alcança uma autoconfiança que fornece e abre espaço para o questionamento daquela experiência. Tudo o que foi vivido é revivido através da memória, que ressignifica, e da escrita, que ficcionaliza. Ao longo do caminho, surge a incerteza dos erros e acertos, mas a certeza de que os seus atos e seus sentidos não podem ser roubados do sujeito. Renée é levada a enfrentar aquilo do que mais se distancia – o relacionamento monogâmico com o outro. O pretendente não poderia ser mais inconveniente – uma espécie insegura, dependente e melindrosa. Os momentos de incerteza de Renée sobre o trauma do relacionamento anterior encorajam-na a mergulhar diante de um novo. Mas, como uma matéria metamórfica, o “novo” perde o seu atrativo, a sua sensualidade, e esta mulher enxerga por uma outra perspectiva a sua vida, que ainda está sujeita a novas interpretações e novas mudanças.

A fluidez e sensualidade da fala não limita o léxico de palavras e a organização destas. Combinações de cheiros, sons, sabores: como se o corpo carregasse marcas e memórias, e estas memórias ressignificassem essas sensações. A tradição desta escrita não é recente, data de muito antes, e é um importante documento histórico sociocultural. É através dela que a linguagem do corpo em interação com a mente conquista imperiosamente um espaço, imune às apropriações por parte do Outro e notável pelo seu desprendimento com convenções literárias da escrita masculina.

Para as épocas anteriores, certos testemunhos pessoais são com toda a evidência escritos de mulheres letradas cujo estatuto social e econômico é bem definido. Apesar das lacunas da documentação, para os nomes mais célebres – tais como os de Heloísa e Hildegarda – os escritos pessoais permitem entrar em territórios mais íntimos onde a mulher diz qualquer coisa do seu advento interior, e estes testemunhos são importantes. (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p. 537)

A natureza desta escrita traz à tona a melancolia. Os gritos abafados são objeto para a criação de uma linguagem. O verbo é núcleo deste movimento – ele transforma o abstrato em concreto, vice-versa, e toma o espaço do discurso do não dito. Aquele espaço que tradicionalmente permanece vazio, um vácuo; um silêncio que atordoa as mulheres e as urge a darem um passo à frente. A fundo, ela não duvida da sua capacidade intelectual e no momento da escrita, sabe que ela se torna evidente, isenta da necessidade de afirmá-la. O corpo é exaltado – ele é condutor das sensações que faz nos sentirmos vivos; intrinsecamente ligado à mente.

Dores corporais, prazeres carnaís são formas também de o intelecto se comunicar conosco. Tirar da própria experiência o material de escrita significa ter a possibilidade de atribuir estas sensações a outros elementos sensoriais (RÉGNIER-BOHLER, 1993) – calor, luz e sons se relacionam com o intelecto da mulher. Sobre a experiência, Scott (1999) comenta:

O conhecimento é alcançado através da visão; a visão é uma apreensão direta, imediata de um mundo de objetos transparentes. De acordo com essa conceitualização, o visível é privilegiado: o ato de escrever é, dessa forma, colocado a seu serviço. Ver é a origem do saber. Escrever é reprodução, transmissão – a comunicação do conhecimento conseguido através da experiência (visual, visceral). (SCOTT, 1999, p. 24-25)

A imagem ganha força nessa escrita. A palavra escrita vem depois da fala oral, que vem depois das sensações, dos sentidos. O ato de escrever é como uma decodificação de sentimentos, de experiência, mas uma decodificação que transforma, que ficcionaliza, que reescreve com outros códigos. Aquilo que vivemos e as nossas ações sobre outras coisas constituem parte da construção da nossa identidade, mas nem por isso é imutável. Nossa fala sobre algo está sujeita a interpretações variadas. Nossa vivência não constitui apenas um único olhar sobre a história (ficcional ou não). Tratando de autoria de mulheres, tradicionalmente não parece ser de interesse dos historiadores decifrar os códigos daquelas escritas que incorporam as vivências das suas autoras. As histórias de donas de casa, mães, artistas, operárias, prostitutas, lavadeiras, costureiras, contadas por elas mesmas fazem parte de um universo pouco adentrado pela historiografia literária ocidental, sob justificativas de que tais experiências não configuram marcos ou contextos históricos. As “grandes” aventuras, viagens, guerras, tratados, negócios, reflexões filosóficas, são protagonizadas pelos homens. Os códigos dessas histórias de tão lidos e relidos se enraízam sistematicamente na nossa tradição literária ocidental e aqueles ilustrados nas histórias “secundárias” “assustam” e “desafiam” os pesquisadores.

A escritura que põe um olhar sobre a vida da própria autora mexe com o tempo interior. As impressões são reavivadas. Memórias que são feitas de sons, cheiros, sabores, toques, visões, ressurgem em uma linguagem em que corpo e mente trabalham juntos para traduzir. Estes recortes compuseram o repertório das várias escritoras na Idade Média, de algumas escritoras do século XIX, como Jane Austen e Charlotte Brontë<sup>12</sup>, e retornam no século XXI,

---

<sup>12</sup> Embora Virginia Woolf (2014) considere a escrita de Brontë inferiorizada e descuidada (pois ela interrompe a narrativa diversas vezes para desabafar sobre os percalços que a própria autora passa por ser mulher), enquanto Austen demonstra saber utilizar a linguagem a favor da estética da obra; o fato é que as obras de ambas são impregnadas de olhares sobre suas experiências, seja nos monólogos sobre as barreiras impostas ao sexo feminino, seja na construção da história e das personagens baseada no mesmo ambiente e nas mesmas companhias que fazem parte das suas vidas.

quando o debate político e filosófico acerca do corpo feminino ganha força e mais notoriedade do que nunca. Agora ele é o centro das discussões e a literatura comprovadamente acompanhou o seu papel durante toda a história, servindo como narradora, acusadora, via de expressão, refúgio, espaço.

A própria narrativa de Renée é imbricada de divagações. Ela experimenta o fluxo de ideias e pensamentos numa linguagem que combina a expressão de si e o relato de atividades rotineiras – “as an intersection between the flesh of a woman and the world’s flesh: Colette interrupts her narrative with reveries, states of mind, ordinary or extreme bodily sensations” (KRISTEVA, 2004, p. 18<sup>13</sup>):

Para escrever, é preciso ter tempo de sobra! Além do mais, não sou um Balzac, sou apenas... O frágil conto que começo a edificar lá se vai por terra quando o fornecedor bate à porta, quando o sapateiro vem trazer a conta, quando o procurador e o advogado me telefonam, quando o agente teatral chama-me ao seu escritório (AV, 1971, p. 18).

O extrato acima é o momento em que Renée decide voltar a escrever, algo que não se concretiza e é, já no início do livro, deixado de lado, esquecido. Na sua reflexão sobre a atividade da escrita, ela elenca os prazeres e os dissabores. Lamenta-se por não estar “à altura” de Balzac e não encontra uma palavra para se definir – talvez, por um lado, por se considerar “pequena” demais, “perdida” demais, por outro, por não se enquadrar em etiquetas, não ter uma identidade unitária, mas metamórfica.

A alusão a ter tempo suficiente para escrever antecipa as necessidades que Virginia Woolf (2014), quase vinte anos mais tarde, elegerá para uma mulher se tornar escritora – tempo e espaço. Renée incorpora esta mulher que precisa garantir o seu sustento: “é um mister que até a mulher menos dotada aprende depressa, quando dele dependem sua liberdade e sua vida” (AV, 1971, p. 32), mas cuja única dificuldade para escrever não se resume a falta de tempo – a raiz está mais à fundo numa construção cultural que a cerca. A ideia de que precisa se sobressair diante de escritores canônicos e ser duplamente bem-sucedida diante do círculo social ao qual seu ex-marido, crítico literário, pertence.

O prolongado devaneio metalinguístico sobre o ato de escrever respinga traços da voz de Colette e da sua visão sobre o processo de criação literária. As falas se confluem e o que temos a seguir é uma contradição, ironia, já que a narrativa de Renée continua mesmo embora ela tenha desistido de escrever, tenha sido interrompida pelos afazeres diários. Colette toma a

---

<sup>13</sup> “como uma intersecção entre a carne de uma mulher e a carne do mundo: Colette interrompe sua narrativa com devaneios, estados mentais, ordinárias ou extremas sensações corpóreas”.

tocha e persiste, ou/e garante que seja ouvida através de Renée, mesmo que ela ainda não esteja segura com a sua escrita e a realize despretensiosamente.

A importância das temáticas abordadas na realização da escrita também entra em questão quando Renée se vê temerosa por adentrar o seu cotidiano ínfimo e “desinteressante”. O que é digno de ser retratado na literatura? Qual o conteúdo que por si só garante “qualidade” estética ou relevância para uma obra? A própria personagem responde a estas perguntas, indiretamente, quando prossegue sua narrativa utilizando como material somente suas ações sobre o mundo e as ações do mundo sobre ela, e transformando tudo isto em carne da palavra, reinterpretando, transcrevendo sensações travestidas de significados outros que não aqueles tradicionalmente lhes atribuído.

À medida que esse distanciamento de uma linguagem mais “tradicional” acontece, a recepção crítica se amingua e os paradigmas da crítica são questionados. Os dois primeiros livros de Renée recebem considerável aceitação, em contrapartida com o seu terceiro:

Quanto ao terceiro, *La Forêt sans Oiseaux*, foi por terra e não logrou reabilitar-se. Esse último é o meu predileto, minha "obra-prima desconhecida" e muito minha... Acharam-no difuso e confuso, incompreensível, longo... Ainda agora, quando o abro, amo-o, amo-me de todo o coração. Incompreensível? Para vocês, talvez. Mas, para mim, sua quente obscuridade ilumina-se; para mim, a mais insignificante palavra é suficiente para reviver o aroma, a cor das horas vividas; é sonoro e tão cheio de mistérios como um búzio onde o mar canta – e creio que o amaria menos, se vocês também o amassem... (AV, 1971, p. 31-32)

A inabilidade ou falta de disposição por parte do público de buscar compreender este livro extrapola o cenário fictício e aterrissa na realidade de Colette. Esta “nova” linguagem não é decifrada com tamanha justaposição a partir dos mecanismos tradicionais. Estamos diante de símbolos diversos, que ao longo da historiografia literária pouco se sobressaíram (por motivos internos e externos), decifráveis apenas se houver um estudo de lugar, uma observação para o que há além do muro, para outra forma de ser que não aquela regida soberanamente por uma filosofia ocidental dicotômica.

O entrevir da fala das místicas encarna a dificuldade da recepção crítica de explorar outras perspectivas de linguagem – esta que, como Kristeva (2004) observa, se apresenta às mulheres como refúgio, simulacro de suas vivências, redoma na qual elas estão libertas para praticarem através dela uma “intimidade hipersensível”, onde o toque sensorial se faz verbo: “It is writing that offers, for mystical woman saints and for modern “writeresses” [*écrivaines*],

a privileged shelter for the mysterious folds and recesses of that hypersensitive intimacy”<sup>14</sup> (KRISTEVA, 2004, p. 243).

A escrita, esta tecnologia relativamente recente na história da humanidade, se torna um meio, uma via canalizadora da linguagem sensorial. As palavras capturam as sensações, os sentidos, mesmo que de maneira “imperfeita”, já que a transcrição para outros símbolos, que não os de origem, nunca “imita” inteiramente e da mesma forma a imagem precursora. Essa “misteriosidade” da intimidade mencionada por Kristeva (2004) encontra abrigo na palavra oral e escrita, na maneira de falar, de se expressar, como Renée diz: “muito minha”, “amo-o, amo-me”. Ela ama a sua obra e põe como consequência disto: amar a si mesma; como se naquela ficção literária houvessem reflexos, rabiscos de si mesma. Toda a fantasia que traveste as suas palavras não obedece ou se inclina perante os códigos dominantes do dito cânone. Renée opta por transcender, então diz que a sua “obscuridade” é quente: calorosa, convidativa, prazerosa; e não gelada, sombria, tenebrosa, largada às traças. Paradoxalmente, o obscuro “ilumina-se”. Há luz nas suas trevas. O seu íntimo caloroso se aconchega no mistério e exala sua luz. Faz-se também luz.

A busca incessante pela palavra perfeita, pelas palavras que “dizem muito” não interessa à Renée. Ela capta a palavra “insignificante” e extrai dela ou atribui-lhe toda e qualquer sensação. Mais do que isso, a palavra tem o poder de fazê-la “reviver” essas sensações, revivê-las ficcionalizando-as, dando-lhes significado diverso; assim, as horas são coloridas e aromáticas, o seu livro ganha sonoridade e o mar aprende a cantar. É dessa forma que ela cria o terceiro livro: o mais incompreendido, o mais detestado, o mais ignorado. As sensações memórias evocadas por Renée e o seu íntimo abraçado na obra não são, é verdade, o “Balzac” que ela “lamenta” não ser. Porém, isso não a entristece, muito pelo contrário. Ela é consciente dos motivos pelos quais os críticos não receberam bem o livro *La Forêt sans Oiseaux*, e por isso diz que “o amaria menos, se vocês também o amassem...”. Se “eles” – aqueles que se mostravam incapazes e desinteressados nessa linguagem imbricada na intimidade das mulheres e escritas por elas, nessa linguagem que desafia a si própria e a dita “lógica” da filosofia ocidental – amassem o que Renée escreveu, implicaria que a escrita dela atende aos requisitos determinados por esta crítica literária majoritariamente branca e masculina. Implicaria que a “nova” linguagem de Colette não estaria presente no livro, mas uma outra, de cuja obscuridade não tem luz própria inflamando sobre si.

---

<sup>14</sup> “É a escrita que oferece às santas místicas e escritoras modernas um abrigo privilegiado para as misteriosas dobras e recessos daquela intimidade hipersensível”.

Podemos verificar ao longo deste capítulo que algumas temáticas são abordadas tanto por Colette – e a contemporânea Virginia Woolf, a questão de as mulheres precisarem de “um teto todo seu” também é vista em *A Vagabunda* (1971), por exemplo – quanto pelas escritoras medievais, cada uma ao seu modo. A constatação da autoria – dizer que “eu” escrevi a obra – e o reconhecimento aparecem nas obras de Marie de France, Hildegard de Bingen, de Rosvita de Gandersheim e na obra de Colette supracitada. Estas cristãs deixam os seus nomes “impressos” nos documentos e ironizam o reconhecimento recebido pelos seus escritos – “não mereço esses elogios, todavia...”. Já Renée conta sobre a progressão dos reconhecimentos que recebeu por cada obra. A medida em que ela adentrava na sua intimidade revestida de “misticismo”, sua carreira literária entrou em declínio. O porquê disto é refletido tanto por Virginia Woolf (2014) quanto – indiretamente – por Christine de Pizan em *A Cidade das Damas* (2012), quando ela levanta questionamentos sobre o que os homens denominados como cânone escreveram acerca das mulheres. Por fim, a linguagem sinestésica e erótica perpassa as místicas e a poeta Hafsa bint al-Hajj, que utilizam a palavra de modo que seu corpo e tudo que ele sente se intercepte na escrita.

## 2. A VAGABUNDA E SUA RELAÇÃO CORPORAL SINESTÉSICA COM O MUNDO

Ao longo da história, a crítica feminista passou por mudanças e se multiplicou em linhas de pensamento que atualmente podem ser mais facilmente delineadas, devido à fortificação deste movimento. Como pudemos ver com as protofeministas – as mulheres anteriores aos movimentos feministas moderno/contemporâneo, mas de cujo discurso já trazia traços do que hoje temos como feminismo –, reivindicações e exemplos de mulheres literárias sempre estiveram presentes. Grosz (1994) aponta, no entanto, para um ponto nevrálgico que foi tradicionalmente escamoteado pela história da filosofia ocidental – equívoco este que Grosz espera que não seja mais reproduzido pelas feministas.

Feministas e filósofos parecem compartilhar uma visão comum do sujeito humano como um ser constituído por duas características opostas dicotomicamente: mente e corpo, pensamento e extensão, razão e paixão, psicologia e biologia. Esta bifurcação do ser não é simplesmente uma divisão neutra de um campo descritivo abrangente. O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo



que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa. (GROSZ, 1994, p. 47)

Mesmo o corpo feminino tendo sido algo de grande importância para a autoria feminina medieval e recebido sempre imensa atenção por parte dos escritores (especialmente os poetas), a crítica literária e a crítica feminista aparentemente o tiveram como algo aculturado e descontextualizado. É de se esperar, de fato, que da parte da linguagem do corpo, este era o destino previsto, devido ao silenciamento sistêmico da escrita feminina pela historiografia literária. Mas quanto à crítica feminista, Grosz observa esta negligência como uma falha que necessita de reavaliação.

Esta bifurcação na qual a filosofia contemporânea prevalecente se baseia está presente desde as explicações para o surgimento da vida humana. Juntamente com esta clivagem dos sexos vieram as divisões de naturezas atribuídas a cada um deles. O pecado conferido à Eva posiciona a mulher num lugar abaixo do homem, cuja essência é repelida. Aos homens se adverte que tomem cuidado com as tentações que elas são capazes de infligir, consciente ou inconscientemente.

Não são dicotomias neutras as que regem as principais filosofias ocidentais, mas dois polos extremos dispostos verticalmente no sentido que um prevalece sobre o outro – um é essência universal, representante da raça humana; outro é a parte errada, subjugada, incapaz de se inserir. O Homem reivindicou para si o polo do intelecto, da mente, aquele que “ascende”, mais próximo da vida etérea, distanciando-se do polo, deixado para a mulher, capaz de ser domado: o corpo, mais próximo da mortalidade, relegado ao pecado, receptáculo de dor e prazer. Nas palavras de Grosz, ele “é o que a mente deve expulsar para manter sua ‘integridade’. É implicitamente definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento” (1994, p. 48). Transitando na órbita desta dicotomia estão características de cargas positivas e negativas:

A relação mente/corpo é frequentemente correlacionada com as distinções entre razão e paixão, sensatez e sensibilidade, fora e dentro, ser e outro, profundidade e superfície, realidade e aparência, mecanicismo e vitalismo, transcendência e imanência, temporalidade e espacialidade, psicologia e fisiologia (1994, p. 48)

Razão, sensatez, profundidade, temporalidade e psicologia acompanham a mente de modo que, sendo termos tradicionalmente vistos como positivos, superiores, levam esta mesma carga para este polo. Enquanto isso, paixão, sensibilidade, dentro, outro, superfície, aparência,

imanência, fisiologia, atributos tidos como banais e animais, acompanham o corpo, traduzindo-o para algo naturalista, incapaz de ser inserido na história, que trabalha em direção contrária à mente.

Em todo o conjunto de sua obra, Colette alcança uma linguagem preocupada em expressar a “osmose” (KRISTEVA, 2004) entre as suas sensações – os termos desprivilegiados mencionados acima – e a infinidade do mundo com todos seus fenômenos naturais. Gabrielle Colette proclama esta linguagem de “novo alfabeto” – através dele é que o mundo é escrito numa via de duas mãos. Ao contrário da dicotomia hierarquizante, a escrita e o mundo permanecem em um contínuo – “as two aspects of a single experience” (“dois aspectos de uma única experiência”, KRISTEVA, 2004, p. 2).

A investigação à fundo das nossas identidades é contemplada por Renée em *A Vagabunda*. Utilizando o novo alfabeto, Colette é capaz de nos transportar em uma viagem pelos sentidos, sensações e pela conexão das nossas profundezas psíquicas com a performance do nosso corpo.

A melancolia da solidude é figurada com imagens refletidas pelo espelho em momentos de preparação no camarim ou da retirada da máscara com a qual se cobre para cada espetáculo. Assim como Christine opta pela solidão – “Sozinha estou e sozinha quero estar;/ Sozinha por meu doce amor fui deixada;/ Sozinha sou, sem companheiro nem mestre”<sup>15</sup>; Renée segue caminho semelhante – “encontrar-me-ei só, comigo mesma, diante de uma conselheira maquilada” (p. 9) –, não devido a viuvez, mas às repetidas traições cometidas pelo seu antigo companheiro.

O tempo dedicado a si mesma abre espaço para a autorreflexão. Encoraja-a a exercitar aquele olhar voltado para si, mais espontâneo, capaz de se desprender das convenções da escrita:

Eu... ao pensar nesta palavra, olho involuntariamente para o espelho. Sim, sou eu mesma quem está aí em frente, sob a máscara vermelho-malva, olhos cingidos por um halo azul gorduroso que já começa a derreter-se... Esperarei que o resto do rosto também se dilua? Que de todo o meu brilho, fique apenas uma barrela colorida, colada ao espelho como uma longa lágrima lodosa? (AV, 1971, p. 11)

A escrita de Colette invoca imagens de cores, objetos, verbos, e ultrapassam barreiras dantes intransponíveis. Ao se olhar no espelho, Renée inicia uma espécie de inquisição, de análise da sua imagem a partir da palavra “eu”. O vago pensamento desta palavra é o bastante

---

<sup>15</sup> PIZAN, Christine. Dissertação de Pós-graduação. *A Cidade das Damas*. Trad. e Apresentação de Luciana Eleonora de F. C. Deplagne.

para estabelecer a relação entre corpo/matéria e identidade/psique. Primeiramente vem a máscara, cujo intuito é cobrir, atribuir outra personalidade. Segue, então, para o “azul gorduroso”, a cor que não é apenas cor, mas que ganha também textura, concretiza-se no *halo* da maquiagem. A gordura, um sólido, derrete. Prosseguimos para a diluição. Já não temos mais um sólido, mas um líquido, que se dilui. O rosto dela se torna uma metamorfose, hábil para tomar a forma que desejar e condenada a desfazer-se quando não houver mais o brilho – este que evoca algo mais do que a juventude perdida: o fogo, a paixão, que sem ela chega-se à exaustão mais rapidamente. Restam apenas as cinzas e o desejo por aquilo que nem ela mesma sabe o que é – em referência a canção de Martha Wainwright (2005): “It's all smoke, there's no more fire/ Only desire”<sup>16</sup>; e a exaustão da artista mulher, que busca reconhecimento e respeito no meio artístico – um lugar para poder chamar de seu, sem mais olhares transviados. Agora a imagem refletida e o seu próprio rosto tornam-se um – “colada ao espelho”. O lodo, resquícios da sua máscara de sólidos e líquidos, é o que sobra no espelho.

Temos uma linguagem complexa e elaborada para expressar um momento de olhar para o passado. A corporalidade se combina com os pensamentos nostálgicos de Renée. Uma fusão acontece. Ela enxerga suas ânsias a partir da máscara que rotineiramente cobre seu rosto. A matéria sempre tem algo a dizer a ela – está sempre à espera de uma tradução dos seus sentidos. Ao contrário do que é difundido pela filosofia ocidental, a “corporalidade tanto dos conhecedores quanto dos textos, e a maneira pela qual essas materialidades interagem” **não** “devem ser obscurecidas” (GROSZ, 1994, p. 49).

A condição biológica da mulher de poder engravidar foi estabelecida por Aristóteles como uma fraqueza, uma prova da sua inferioridade. A partir da dicotomização do mundo, a mulher tornava-se um receptáculo passivo para receber as características do pai. À matéria sem forma faltava-lhe aquilo que a transformaria em ser humano, aquilo que a mulher era incapaz de lhe dar – a essência –, atributo carregado pelos homens. Assim, o homem é idealizado como o ser racional, que tem por direito posse do que for diferente dele, logo, inferior a ele; e a mulher é tida como objeto e submissa.

De volta ao camarim, começo a limpar o sangue côr de groselha que me empasta as mãos; diante do espelho nos defrontamos ambas, a conselheira maquilada e eu, como adversárias dignas uma da outra. Sofrer... sentir... prolongar, pela insônia, pela divagação contínua, as horas mais abismais da noite: qual, não há escapatória. Vejo-me marchando à frente disto tudo, com uma espécie de alegria fúnebre, com tôda (sic) a serenidade de um ser ainda jovem e resistente, que conhece bem o inimigo... Dois hábitos meus deram-

<sup>16</sup> “É tudo fumaça, não há mais fogo/Apenas desejo”.

me o poder de estancar o pranto: o de ocultar o pensamento e o de escurecer os cílios com rímel... (AV, 1971, p. 24)

Renée é confrontada por si mesma através do espelho. Sua dor é amplificada, expandida para este universo paralelo formando um contínuo espaço temporal. A tinta que colore suas mãos para imitar o sangue revela a crueza sincera e a ligação desta mulher com a terra e com tudo aquilo que é vivo. A groselha atribui um novo sabor ao sangue: ácido, beirando o amargo.

O espelho multiplica Renée em mais um sujeito: de um lado, temos ela em pessoa, e do outro, a imagem de como o mundo a vê. É como se ela não rememorasse sua dor até enxergar o seu reflexo – a prova de que pertence a esta terra e de que está em constante interação com o seu redor. Esta irmã gêmea, cara metade, sempre aparece maquiada e é a companhia que Renée forjou para preservar o seu sofrimento. Ela deseja sentir a dor, a saudade culpada. É o gênio complexo e auto sabotador que faz com que as duas adversárias se mereçam.

Como uma gata, Renée lambe as cicatrizes das suas feridas, oferece carinho agriadoce a elas. Esta familiaridade ajuda-a a sobreviver à solidão da noite – como um osso que a cadela se recusa a soltar. Mas o enfrentamento com a sua conselheira desperta as sensações adormecidas, desnuda-a diante do frio glacial. Seu rosto toma diversas formas, proporções, adapta-se, contrasta-se, faz sua dona desejar o desejo, abraçar o prazer da carne sem reservas.

A marcha que Renée lidera tem sabor de vida e morte. É sobre o orgasmo dos seus anos de juventude e a resistência do corpo que se encontra o corpo inimigo. A dor está ali para que ela não se esqueça do passado, para que ela engula e saboreie suas lágrimas em um ritual de expurgo. Seu posicionamento em relação a tudo isto é um complexo contraditório de negação e indiferença. O rosto a incrimina, mas oculta o pensamento. Resiliente, ela dá continuidade ao seu hábito de passar rímel nos cílios – espécie de método para impedi-la de cair aos prantos e borrar seus olhos, sua face, espelhos da sua interioridade. Renée separa os seus hábitos em dois, mas já que ambos têm o mesmo propósito, podemos inferir que eles dialogam entre si. Um dos hábitos é o de “ocultar o pensamento” – mente –, o outro é o de “escurecer os cílios com rímel” – corpo. Os pensamentos são ocultados e a maquiagem passada nos cílios é uma extensão disso. Assim, o que a sua mente sente pode se transformar em pranto e a tentativa de esconder essas sensações é auxiliada pelo rímel que cobre e moldura os olhos.

Para Grosz (1994), um dos maiores empecilhos enfrentados para uma renovação na filosofia ocidental e nas teorias críticas feministas encontra-se do dualismo de Descartes. O problema está em separar as substâncias mente e corpo e não admitir características compartilhadas entre elas. Cria-se um impasse, pois, sendo elas supostamente compartimentos

autônomos e fechados em si, impossibilita de explicar qualquer interação que exista. Baseado em nossas experiências de vida, é inegável que podemos observar manifestações desse nível, nas quais o desejo conversa com o corpo, que responde reagindo às vontades. A grande questão que Grosz aborda é como acontece esta conexão. De um lado temos uma matéria que ocupa um espaço, de outro, temos algo “não-especial”. Onde está o ponto de comunicação no meio do caminho?

A autoria feminina parece ter encontrado uma resposta para a questão, não científica, mas literária. A figura da “dama solitária”, como Renée se nomeia, aparece novamente. Já a vimos anteriormente em *A Cidade das Damas* (2012), quando Christine se vê na função de “pesquisadora” árdua, na labuta quase solitária, por exceção da companhia das damas alegóricas.

Na descrição de um dia gelado e da rua onde mora, ela provoca uma sensação de sinestesia quase etérea:

Esta noite, não sei o que se passa comigo... Deve ser este glacial nevoeiro de dezembro, com suas lantejoulas de gelo boiando no ar, com seus halos irisados vibrando em torno dos bicos de gás, derretendo-se sobre os lábios num gosto de creosoto... É também este novo bairro em que habito, todo branco atrás dos Ternes, que desencoraja o olhar e o espírito. A esta hora, então, sob o gás esverdeado, minha rua é uma argamassa cremosa, como amêndoa confeitada, marrom-café e caramelo amarelado, uma sobremesa desmoronada, derretida, onde sobrenadam os torrões das pedras de alvenaria. Minha própria casa, isolada dentro da rua, dá a ‘impressão de não existir’. No entanto, suas paredes novas e seus tabiques esguios oferecem, por um preço muito conveniente, abrigo bastante confortável para ‘damas solitárias’ como eu. (AV, 1971, p. 14)

O retrato do cenário gelado de inverno é feito sem mencionar o nome da estação e substitui o vocabulário relacionado a ela por um outro léxico de palavras. As “lantejoulas” nos forçam a imaginar uma neve tão branca que se torna cintilante. A ideia de que ela “boia” no ar brinca com a sensação de que o ar seria como água e a queda da neve acontece de maneira quase dançante, lenta, em um movimento de vai-e-vem. Inicia-se, então, uma linguagem sensual e intensa. As bordas da neve estão “irisadas” e “vibram” em torno de “bicos de gás”. Os movimentos circulares remetem a uma dança envolvente, com o irisar e o vibrar representando a excitação, circundando o órgão dos bicos de gás. O derreter da neve se assemelha a ejaculação, ao gozo – ela vira água, mas, nos estágios iniciais do processo de fusão, mantém a composição de líquido com textura pastosa. Agora temos uma visão de qual seria a parte corporal participante desta dança – os lábios, que recebem o gozo no sabor fétido de creosoto; trazendo-nos de volta a realidade da vida de Renée, sem romantizações. Os lábios são

figuras recorrentes no dançar de Renée. Eles agem nos movimentos e nas falas. Seu falar é agir. Seus lábios são carne que se unem a palavra. Sua saliva é suco que mata a sede.

Segue a descrição da sua rua, repleta novamente de cores e texturas. Habilmente, Colette faz com que uma única palavra seja capaz de evocar todas as cinco sensações, tudo o que foi vivido a partir dela – como em uma viagem ao redor do Universo material e imaterial, ela transpõe o Inexorável. A figura de um arabesco (KRISTEVA, 2014) para explicar esta visão dela sobre a vida é recorrente em sua obra. A escrita se torna uma “interpenetração” do mundo e da linguagem. Suas descrições sofrem as nuances de tecidos, frutas, plantas, sabores, odores. A rua se transforma em um corredor de “argamassa”, evocando a característica de matéria prima do seu habitat. Começa o desfile de cores nomeadas por sabores – “amêndoas”, marrom da cor de café, “caramelo amarelado”. A bela imagem desaba, porque o doce da sua rua é desmoronado. Os ingredientes nadam na mistura, sem rumo. Um habitat charmoso, mas mascarado assim como a ação rotineira de Renée. Não sabemos quantas casas há lá, de que tipos, de quais tamanhos. Somos forçados a alimentar nossa mente com as imagens de comida e a paleta de tons – formular formas e matérias a partir do que esta experiência lexical nos remete. É no meio desta sopa que nossa artista vive, quase anonimamente, onde todos os habitantes parecem compartilhar deste status de “invisível”. A vida fora dos palcos não inspira curiosidade ou atenção dos outros.

As imagens anunciadas nesta passagem e o estilo de escrita podem dialogar com o conto *Os ingredientes das horas mortas* da escritora pessoense Mercedes Cavalcanti (2002). Uma mulher, provavelmente anciã, tem um momento de reflexão sobre sua vida e suas escolhas que a levaram à sensação de solidão que agora sofre. Seus pensamentos são desencadeados na cozinha a partir da atividade de mexer a panela, fazendo brigadeiro.

O leite fluía, condensado, em grossos fios de cor do nada. Fios escapando da prisão do envase e se espalhando, molemente, na imensa tigela redonda. Fios que dançavam. Zombavam. Riam. Choravam a liberdade tardia. Ao lado, jazia já uma lata vazia, a boca escancarada, a goela degolada pela dor da verdade. A mão enrugada e melada de mel marrom mexia molemente o creme espesso. Um vapor esbranquiçado subia da panela e parecia brincar, saltitando em derredor do braço, colo, pescoço, rosto, cabelos... adensava-se mais e mais, envolvendo toda a silhueta da mulher numa nuvem translúcida, que lhe apagava ou suavizava as fundas marcas deixadas pelo inexorável passar dos anos. Assim esvaziada dos traços do tempo, ela parecia levitar em meio a uma aura etérea. (CAVALCANTI, 2002, p. 121)

A labuta de mexer o leite condensado desperta imagens eróticas nesta mulher. Todo o processo relembra a dança sensual recorrente na escrita de Colette. O seu redor é o objeto

disparador dessas sensações, que são traduzidas apenas com a permissão da personagem e sua autoconsciência com seu corpo e mente. A panela é o envase, o compartimento que aprisiona e abriga aquele desejo. O leite não é qualquer leite, fino e opaco, mas é condensado. Sua textura faz toda a diferença na narração desta cena, como veremos.

Está em estágio inicial da fervura. A substância se move ainda molemente no receptáculo metálico e redondo, com os movimentos circulares citados na passagem de Colette. O prazer deste leite é geral, como os quatro verbos apontam. Eles dançam, zombam, riem, e choram de felicidade por finalmente se sentirem livres. Há sentimento de boemia. Como se fôssemos apresentados à continuação do “corpo” do leite, a personagem nos mostra sua “boca”, que reside na lata, “escancarada”, preparada para o ato, juntamente com sua “goela degolada” (escolha lexical que mais nos remete à um animal como a galinha, trazendo um lado animalesco do ato sexual) que expressa a dor. Há uma interrupção na sensualidade – não é a dor do prazer físico, mas da “verdade”. Por trás desta dança existe um motivo, uma revelação, que reitera não ser à toa este momento de epifania.

O adjetivo atribuído à mão que mexe a colher nos dá um *glimpse* do que se trata parte do desabafo sobre a solidão que virá seguinte – “enrugada”, a idade, da qual Renée tanto se queixa em *A Vagabunda*, e a experiência, que não há possibilidade de ser apagada, riscada da memória, porque as consequências sempre retornam para lembrá-la. O creme já está “espesso” (“argamassa cremosa” em AV) e a excitação se eleva, como mostra a mão melada da cozinheira. Então a fervura sobe, o vapor não é de água, transparente, nem branco, mas “esbranquiçado” – a coloração do muco vem a acrescentar o quadro que está sendo formado. O corpo da mulher se mistura e se confunde com aquele corpo sob o fogão. A união começa pela menção aos seus membros “colo, pescoço, rosto, cabelos” em direção à parte mais alta. Finalmente ela é envolta de forma que os dois corpos se tornam um, uma grande “nuvem translúcida”.

Nossa cozinheira alcança o orgasmo – aparentemente o único momento onde ela é capaz de se desvencilhar do tempo, esquecer-se de si, das suas escolhas, da dura realidade, do que a velhice tomou para si. A deterioração que a preocupa não é apenas a física, mas, consciente da rede intrincada que a constitui (conexão entre corpo e mente, intelecto, prazer e dor), também a da sua bagagem, da sua memória, dos seus “sim” e “não”. A sensação hipnótica que sente a transporta para um lugar em outra dimensão – no limiar do céu e da terra.

Colette condimenta sua escrita com maestria. A maneira como ela define a sexualidade feminina – “algo mais disperso que um espasmo e mais quente do que isto<sup>17</sup>” – contribui para entendermos como o seu processo de escrita se reflete nisto e por que ela mesma não se considerava uma “escritora”, talvez por modéstia ou por não haver encontrado ainda uma definição para o que ela fazia. Devido a esta situação “intrínseca”, Kristeva (2004) levanta conexões entre o desenvolvimento do Alfabeto da francesa e sua vida pessoal.

Against the frustrations of her love life, against the ordeals imposed by social reality and especially the war, Colette clung to the pleasure of living, which was for her indiscriminately a pleasure of the senses and a pleasure of words. Her gourmandise and strong appetite privilege taste – at the basis of every civilization – all the while tirelessly contaminating it with vision, hearing, smell, touch, and all the variants of sexuality – with Eros and Thanatos blending together in a shamelessness purified by style. That hymn to jouissance – whose pagan accents some have praised – exuding the aroma of Rabelais’s feasts and reviving Villon’s insolence, is articulated for the first time in the voice and by the pen of a woman, a Frenchwoman. (2004, p. 7)<sup>18</sup>

A necessidade de se opor às tribulações da sua vida, de certa forma, conduziu-a ao caminho de tomar a questão do corpo com maior profundidade. O contexto do relacionamento tóxico com o marido, das demandas feitas pela sociedade a ela e da guerra colocaram Colette, segundo o seu ponto de vista, em uma posição com poucas opções de escolha. Porém, uma delas configurou-se como a mais consciente para a francesa – o prazer de viver.

Seu Alfabeto era capaz de dizer o dito e o não dito, ou, melhor, o visto e o não visto. Ela não se retifica em trocar o “saber” pelo “sabor” – privilegiando-o –, já que se mostra hábil para agregar a sua intelectualidade ao seu estilo de vida; nem mostra pudor ou se diminui, mas reconhece, antes e acima da sua escrita, a importância de ter a consciência sobre o próprio corpo, do que ele é capaz de reinterpretar. Assim como as místicas, combina todos os elementos em uma “proesia” (prosa+poesia). Os sentidos são variantes da sexualidade, caminham lado a lado, entrelaçados, purificados pela palavra que transborda e intensifica o ritmo da narrativa. A francesa inaugura esta combinação da ode à vitalidade, ao riso e à sensualidade da mente, nas escritas de autoria feminina. Opondo-se com veemência ao cartesianismo, para o qual “o corpo é compreendido ou em termos de seu funcionamento orgânico e instrumental nas ciências

<sup>17</sup> Tradução livre (p. 3). KRISTEVA, Julia. *Colette*. Tradução de Jane Marie Todd. Columbia: Columbia University Press, 2004.

<sup>18</sup> “Contra as frustrações da sua vida amorosa, contra as provações impostas pela realidade social, especialmente pela guerra, Colette se agarrou ao prazer de viver, o qual era para ela indiscriminadamente o prazer dos sentidos e o prazer das palavras. Sua *gourmandise* e forte apetite privilegia o sabor – na base de toda civilização – o tempo todo incansavelmente contaminando-o com visão, audição, olfato, tato, e todas as variantes da sexualidade – com Eros e Tânatos se misturando em uma ‘falta de vergonha’ purificada pelo estilo”.



naturais ou é postulado como uma mera extensão, meramente física, um objeto como qualquer outro nas ciências humanas e sociais” (GROSZ, 1994, p. 57).

Ocorre uma dança de sentidos no olhar de Renée sobre sua solidão. A consciência não se desprende do corpo como uma entidade acima dela, autônoma, proprietária dele. Ao contrário, ele incita a mente a expor sua identidade.

E aí estou eu, tal como sou! Só, só, pela vida inteira só, sem dúvida. Muito cedo! Fiquei só muito cedo. (...) Raposa sem concupiscência, cujos olhos estão sempre voltados para a armadilha e para a jaula... raposa alegre, sim, mas porque são os cantos de sua boca e de seus olhos que desenharam o sorriso involuntário... raposa cansada por ter dançado, cativa, ao som da música... (AV, 1971, p. 15-16)

A exaustão mental chega e atravessa sua carne. Sua consciência é entrecortada pelas memórias e experiências de vida que corroem a jovialidade. Sem dissociá-las, sem perceber com clareza o motivo inicial para esta queda em voo livre, a artista utiliza metáforas para explicar aquilo que vê diante do espelho. Não há cerimônias ao se comparar a figura de um animal, a raposa – esperta, ativa... solitária, ao contrário do lobo que caça em alcateia. Seu maior ressentimento na vida parece ter sido a solidão antecipada – divórcio cedo “demais” (ou tardio), desiludida amorosamente antes de ter conquistado sua independência –, mas se engana quem acredita que seu desejo é companhia. Renée afirma que ela está como ela é, como é da sua natureza estar. Mesmo que vacilante durante o seu romance com o Grande Tolo, ela volta atrás na sua decisão ao final da história.

Notamos que por vezes, o corpo dela ora comunica o seu psiquismo para o exterior, ora traduz este mundo de fora a partir dos sentidos. Dessa forma, ele funciona como um meio de expressão, capaz de veicular informações de fora para dentro e de dentro para fora. A terceira linha de pesquisa que aborda a questão do corpo mencionada por Grosz (1994) é exatamente esta. O que temos de mais íntimo pode ser expressado, transportado para o mundo, através do corpo, sendo ele um mediador, um condutor. E o que o mundo quer nos dizer chega até nosso consciente por via sensorial. A ressalva que a autora elabora para essa linha se suporta justamente na mesma essência na qual ela se baseia. Esse papel do corpo de permanecer no meio do caminho entre dois polos “opostos” faz com que ele ganhe um caráter de passividade. Haveria nele uma “transparência” pela qual qualquer coisa poderia atravessá-lo.

Se o sujeito quer obter conhecimento sobre o mundo externo, ter qualquer oportunidade de ser entendido pelos outros, ou ser eficiente no mundo baseado em tal modelo, o corpo deve ser visto como possuindo uma maleabilidade não

resistente que distorce minimamente a informação, ou pelos menos a distorce de maneira sistemática e compreensível, de modo que seus efeitos possam ser levados em conta e que a informação possa ser corretamente recuperada. Sua corporalidade deve ser reduzida a uma transparência previsível, conhecida; seu papel constitutivo na formação de pensamentos, sensações, emoções e representações psíquicas deve ser ignorado, assim como deve ser ignorado seu papel como limiar entre o social e o natural. (GROSZ, 1994, p. 60)

Atravessado, assim, o corpo perde o *status* de influência sobre o que está do lado de dentro e o que está do lado de fora, seu grau de modificação no momento de transmitir ou internalizar. Ainda não chegamos no lugar onde Grosz gostaria que a filosofia ocidental chegasse, de onde ela poderia partir. Ainda não levantamos de maneira mais vertical as questões que, principalmente a teoria crítica feminista (por ser de seu especial interesse), deveria levantar e expandir. Lembrando que são questionamentos que dizem respeito não apenas a uma linha de pesquisa específica, mas como Grosz (1994) sugere, a toda base filosófica do Ocidente, que de uma forma ou de outra, ignorou, pormenorizou e se equivocou no momento de abordar o Corpo.

Um dos filósofos que mais se aproximou a desenvolver um olhar diferente sobre este assunto, para Grosz (1994), foi Espinosa. Ele segue um caminho diferente do cartesianismo ao postular que o ser humano se constitui de uma “substância infinita” que é capaz de se metamorfosear em diversas formas graças aos seus “atributos”. Não há um único modo de expressar a sua natureza, por isso a incompletude destes atributos e necessidade da substância de ter mais de um deles (o corpo e a mente, por exemplo), não apenas uma dicotomia de opostos.

Assim, é como se lidássemos com uma textura líquida, que se contorce e retorce em formatos diferentes a depender de situação solicitada, mas que nunca deixa de ser as outras coisas que também é. A manifestação corpórea não está dissociada da mental, por isso não se fala em interação entre corpo e mente, pois quando a extensão é expressada, a substância ainda carrega os seus atributos, como membros de um mesmo tronco. Podemos ter a mesma ideia, mas pensada de outro modo: “Um ato de vontade e o movimento do corpo são um único evento aparecendo sob aspectos diferentes; eles são duas expressões de uma e a mesma coisa. Para cada modo de extensão, existe um modo de pensamento” (GROSZ, 1994, p. 62).

Sózinha! Na verdade, parece que tirei o dia para lamentar-me! Se você vive assim sozinha — disse-me Brague certa vez —, é porque quer, é ou não é? Exato, quero, porque *quero*, e está acabado. Contudo... dias há em que a solidão, para um ser na minha idade, é o vinho capitoso que traz a embriaguez da liberdade, como outros há em que ela não passa de um tônico amargo, como há ainda aqueles em que ela tem o poder de um veneno que faz com que atiremos a cabeça de encontro às paredes. (AV, p. 17)

Os momentos de angústia de Renée sempre surgem quando ela está a sós consigo mesma. O tema da solidão percorre todo o livro, tornando a sua liberdade uma grande questão no enredo. Se percorrermos por todas as obras de autoria masculina com personagens mulheres e se buscarmos uma definição para o que é ser mulher a partir dessas delineações (muito como um *cross checking* entre ficção e realidade), teremos então que as mulheres são grandes dicotomias contraditórias. Há uma fascinação por retratá-las megeras, santas, vilãs, heroínas, humilhadas, gloriosas. Mas Renée incorpora a essência daquela personagem que tanto Virginia Woolf insiste para que as presentes e futuras gerações de mulheres escrevam sobre – aquela que não consta nesse cânone literário, aquela que está cuidando da casa, lendo estes livros como *hobby* e tendo a possibilidade de escrever ela mesma sobre o que quiser. Como ela bem afirma: “se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância (...) Mas isto é a mulher na ficção. Na vida real, como o professora Trevelyan apontou, ela era trancada, espancada e jogada de um lado para o outro” (WOOLF, 2014, p. 65-66).

A busca pelo conhecimento de si mesma de Renée não atravessa a história de uma heroína à procura do amor romantizado, mas revela uma escritora, Colette, que alcança a independência financeira tão vangloriada por Woolf e conquista o espaço só seu – distante, agora, das influências do ex marido e do sucesso comercial e sufocante de *Claudine à l'école* – onde pode escrever o que deseja, sem interrupções. Acontece uma autoprojeção. Sente-se sua confiança e desenvoltura em expor, sem ressalvas, sua realidade – aquelas entrelinhas que permaneceram intocadas durante boa parte da história literária; aqueles momentos e espaços não mencionados, ignorados, nas retratações das mulheres; “a vida comum que é a vida real (...), em relação à realidade, ao céu, às árvores ou a qualquer coisa que possa existir em si mesma”, além das nossas relações com os outros (WOOLF, 2014, p. 159); aquela voz que baixou o livro que estava no colo, saiu da sala de estar e foi usufruir do que possuía e do que poderia possuir, foi gozar da liberdade intelectual e escrever sobre o que conhecia; não guerras, jornadas épicas ou biografias de líderes políticos, mas sobre aquilo que encontrou quando saiu e quando depois voltou, o que viveu do lado de fora e do lado de dentro, o que permaneceria silenciado e diminuído no *hall* das “Boas Letras” se não fosse pela sua tradução daquelas sensações em palavras, e na transcrição laboriosa destas palavras para uma estética elaborada especialmente em reflexo da sua visão sobre as coisas, do seu *way of life*, que traz e provoca no leitor a sinestesia e o *frisson* de se enxergar além das limitações das relações humanas.

Assim, os sabores são componentes chaves para a elaboração desta linguagem na *Vagabunda*. A própria autora exalta que se alguém não for capaz de um pouco de bruxaria (sua

“mágica” com as palavras na materialidade da escrita), seria uma perda de tempo se envolver com a gastronomia: “If you’re not capable of a little witchcraft, it’s not worthwhile getting mixed up in cookery”, diz Colette (2000, p. 3, apud KRISTEVA, 2004, p. 3). Em seu caldeirão lexical, mesmo em uma passagem sobre a solidão, marcada *a priori* pela melancolia, Colette tempera a tristeza e a dor com referências a bebidas voluptuosas. Sentimos o sabor amargo que é para Renée estar sozinha, mas também tomamos conhecimento (*savoir* ou *savor*) de que o “vinho capitoso” (sinônimo de embriagante, cujo uso pode ter sido optado para utilizar o substantivo “embriaguez” e evitar repetições) oferece uma liberdade inebriante. Ela consegue o prazer de viver, embriaga-se, não apenas através da companhia, mas também da solidão. A racionalidade parece falar de imediato com nossa vagabunda, justificando sua decisão de estar só – simplesmente por que quer. Mas suas outras partes aparecem para enriquecer sua reflexão e contorna-la, apresentar novas alternativas ou outros meios de enxergar sua situação. Ela quer, mas disserta sobre o seu cotidiano criando um imagético de dias e noites nas quais o real acontece, onde a mulher pondera a sua vida.

Em sintonia com o que será teorizado por Grosz (1994) anos mais tarde, Colette é tenaz na sua percepção do mundo. Suas palavras se transformam em ação, vice versa, em um bailar que não nos permite dizer em qual parte e em qual sequência a arte imitou a vida e a vida imitou a arte:

For her, Body and Word, desire and meaning do not intersect only to diverge but meet and accompany each other continuously, at a certain distance but nonetheless in complicity, in order, yes, to assure Life, but a strange Life, which *is* only because it *imagines*. In other words, in experience according to Colette, fantasy remakes the body and attaches it to the world’s flesh, itself nestled in the flesh of language. (KRISTEVA, 2004, p. 22)<sup>19</sup>

Nem unidade, nem polos distintos: nosso corpo e o mundo ao nosso redor se suplementam, caminham lado a lado em um contínuo. Nem sempre conseguimos distingui-los ou relaciona-los, mas estão lá, causa e efeito, agindo como cúmplices um do outro, de modo que a vida se torna produto desta comunhão. Porém, esta percepção, se ignorada, não resulta na linguagem que Colette nos apresenta. Por isso que Kristeva (2004) caracteriza esta vida, este meio de viver, como “estranha”, devido ao estranhamento provocado por este estado entremundos corpóreos e subjetivos no qual Renée se encontra. A subjetividade não atravessa

---

<sup>19</sup> “Para ela (Colette), Corpo e Palavra, desejo e significado não se intersectam apenas para divergir, mas se encontram e acompanham um ao outro continuamente à uma certa distância. Ainda assim, em cumplicidade, em ordem, sim, para assegurar a Vida, mas uma Vida estranha, que apenas *é* porque ela imagina. Em outras palavras, na experiência, de acordo com Colette, a fantasia refaz o corpo e o anexa à carne do mundo, ele próprio aninhado na carne da linguagem”.

a corporalidade, mas a acompanha em seu limiar. A imaginação, assim, tem papel crucial neste entrelace, pois é ela quem assegura o estado do *être*. Em ordem inversa, o imaginar se faz antes (ou ao mesmo tempo) do ser/estar, um não se dissocia do outro, já que o que é feito, por estar feito, não significa que seja apenas realidade, ele ainda mantém a sua qualidade subjetiva, que é transcrita na sinestesia da linguagem. Como o narrador de *O vendedor de Passados* (2004), Félix Ventura, bem observa: “Há alguma diferença, pensando bem, entre ter um sonho ou fazer um sonho. Eu fiz um sonho” (OVDP<sup>20</sup>, 2004, p. 231).

A experiência para Colette está intimamente ligada a “fantasia”, que “refaz o corpo” de modo que ele seja atravessado pela “carne da linguagem”. O corpo fala e as palavras lhe concedem a forma de expressão necessária para subjetiva-lo; mas ele não se ausenta por completo da sua experiência física – ela permanece ali, sublinhada na escritura, presente no intertexto. Basta evocar a sinestesia desta linguagem para sentir a sua carne viva, que vibra e que pulsa, como um lamento, uma catarse, um orgasmo. A fantasia reveste não somente a linguagem em si (o trabalho estético com ela própria), mas também a tradução de uma sensação. Quase como um ciclo infinito, a palavra parte da carne para se fazer carne. Neste processo, ela não é mais aquela mesma que lhe deu origem, mas uma outra, que, mergulhada, tocada pela fantasia, acende outras sensações e faz alcançar quem lê e vê as imagens escritas ou palavras imagéticas da escritura. Um exorcismo, um expurgo das “impurezas”, é o que Colette tanto conquista com a sua celebração à *jouissance* através da entrega total e inconsciente à fantasia.

Escrever! Poder escrever! Isto significa o longo devaneio diante da fôlha em branco, o rabiscar inconsciente, o brincar da pena que gira em tórno do borrão de tinta, que mordisca a palavra imperfeita, enche de garras, de flechazinhas, orna-a de antenas, de patas, até que ela venha a perder a sua figura legível de palavra, metamorfoseada que foi em fantástico inseto, borboleta-fada que alçou seu vôo (AV, 1971, p. 17-18)

A descrição do processo de escrita em um primeiro momento parece aludir a uma atividade quase surrealista ou psicográfica, na qual as palavras que vierem a surgir devem ser dispostas sobre o papel sem julgamento prévio – movimento tão rápido, fluido e mutável quanto o devaneio. O termo rabisco sugere uma despreensão para com este labor artístico – atribuindo-lhe o estatuto de “rascunho”, prévia, aquilo que “quase é”, que antecede a obra prima, ainda que não tenha a intenção de se tornar uma; também evoca o caráter imagético desta escrita, já que rabisco tanto pode ser de palavras quanto de imagens: é uma matéria em estado bruto, a ser

---

<sup>20</sup> Sigla para *O vendedor de passados* (ver seção Referências), obra que conta a história de um homem cuja profissão é escrever “novos” passados para quem deseja ter uma história de vida diferente.

lapidado, que usamos para descrever muito mais as tentativas de um desenho do que de uma escrita. A qualidade inconsciente reforça a ideia de que, para Renée, escrever é um estado de mente no qual a subjetividade fala mais alto e a fantasia orquestra a regência – produto resultado do “não pensar duas vezes”, da espontaneidade, do fluxo de imagens que bombardeiam nossos pensamentos.

Porém, não é por se chamar de “rabisco inconsciente” que lhe falte o labor, o trabalho com as palavras, a reescrita. Logo a seguir, Renée nos alimenta com a imagem de como a sua escritura ganha vida. Em vez de explicar o processo de construção, ela faz uma analogia entre a palavra (neste sentido, o texto) e uma “borboleta-fada”. O lápis se torna entidade e se regozija no sujar da tinta no papel. Ele captura a “palavra imperfeita”, a matéria bruta, e adorna a linguagem com os membros do animal: antenas, patas – a fantasia. Quando deste abraço não enxergarmos, reconhecermos mais a sua origem insossa, teremos a metamorfose completa, realizada, que “alça vôo” para nos alcançar em nossas fantasias, que ultrapassa os limites do papel, os limites do fascismo da linguagem, como Barthes (1977) bem nos alerta. Algo que difere esta reflexão de tantos outros discursos sobre o labor poético é a leveza e a falta de “seriedade” presentes.

Kristeva (2004) a denomina, inspirada por Colette, de “vagabundagem”: “And it is through writing, a superb therapy, a vagabondage without respite, that she follows the hazards of the love relationship, in order to transcend it with rigorous good cheer”<sup>21</sup> (KRISTEVA, 2004, p. 243). A escrita é vagabunda – através dela, Renée exorciza as curvas acidentadas do relacionamento amoroso de modo a contorna-las e ultrapassa-las sem perder a revigorante *jouissance*. A vagabundagem é a terapia, a essência desta escritura – se pudéssemos essencializa-la, seria com ela que o faríamos. A sensação de catarse é descrita abaixo:

Escrever! Tentação de purgar raivosamente tudo de mais sincero que nos vai pela alma adentro, e rápido, com aquela rapidez que faz a mão relutar e protestar contra o deus impaciente que a guia..., depois encontrar, no dia seguinte, em vez do ramo de ouro, miraculosamente desabrochado na hora flamejante, um espinheiro sêco, uma flor abortada... (AV, 1971, p. 18)

Renée prefere usar o termo “sincero” para denominar aquilo que está a ser expurgado, aquilo que ela deseja expressar, o que está contido em sua alma. Em ritual que flerta com a religiosidade, ela confessa sua “tentação” de escrever – atividade tão atraente que para ela é como o despertar de vícios e prazeres – “no princípio era o verbo”... A ansiedade por exorcizar

---

<sup>21</sup> E é através da escrita, uma terapia soberba, uma vagabundagem sem descanso, que ela (Colette) segue os riscos do relacionamento amoroso a fim de transcende-lo com bom e rigoroso elogio”.

o que adormece luta contra a exaustão. A mão ganha vida e, cansada, refuta a vontade da deusa – aqui, a escritora recebe o *status* divino, mas compartilha a autoria com todo o seu corpo, que participa dessa dança, seja contribuindo, seja criando empecilhos.

Todavia, esta batalha exauriente nem sempre resulta em bons frutos. O que foi escrito hiberna durante a noite, entra em quarentena, cozinha a fogo baixo, a poeta adormece sob aquela ideia, para se deparar, findado este período de distanciamento, aquela semente apodrecida, que não foi capaz de gerar vida. Mesmo embora o esforço da deusa escritora tenha sido tamanho, não há garantias daquele labor *reússir*. As forças naturais também têm sua parcela de responsabilidade sobre aquela criação. O fracasso não é obstáculo para Renée, mas apenas uma constatação de que a escrita na qual a linguagem está imbricada com a experiência revela a volatilidade, a inconstância, a subjetividade do resultado. A sinceridade da matéria não lhe garante o “ramo de ouro”, nem a raiva de expulsá-la para a carne do mundo garante a tenacidade de sobrevivência da palavra.

O ritual desta escrita convém o espaço para se falar de uma vivência, para ficcionalizar a vivência. Embora o resultado não seja preciso e muitas vezes turvo se recepcionado com desconfiança, a metamorfose da linguagem carne reincide sobre o mundo corpóreo e subjetivo de modo a perpetuar narrativas sobre experiências “menorizadas” pela historiografia literária. A decifração de símbolos originários de lugares pouco mencionados, de vozes pouco ouvidas, gera estranhamento e subjugamento, mas, como Kristeva (2004) enfatiza: “Critics of all stripes pretend to forget that this body they are spying on exists if and only if it is written – if it incarnates itself in writing, if writing takes root in it”<sup>22</sup> (KRISTEVA, 2004, p. 21). A esta encarnação do corpo na escrita, a esta entrega à *jouissance*, a incorporação da experiência à fantasia, Colette nos empresta o termo vagabundagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho traçado por esta pesquisa buscou descobrir se há e explicar a relação entre a recorrência de uma linguagem sinestésica na escrita das mulheres com o ato de imprimir traços do seu lugar de fala nela, tomando como base o exemplo de Gabrielle Colette em *A Vagabunda*. O lugar de fala é um termo relativamente recente e se refere a uma posição do olhar de alguém

---

<sup>22</sup> “Críticos de todos os tipos fingem esquecer que este corpo que eles espiam existe se e somente se ele é escrito – se ele se encarna na escrita, se a escrita se enraíza nele”.

sobre o mundo. No caso, elementos como raça, etnia, classe social, orientação sexual, dentre outros, repercutirão nesse lugar, por exemplo: o lugar de fala de uma mulher branca francesa não é o mesmo de uma mulher negra caribenha. Assim, esse lugar de fala também funciona para combater o silenciamento das vozes de minorias: pessoas negras têm mais propriedade e lugar para falar sobre o racismo, já que pessoas brancas não viveram experiências suficientes para falar sobre esse tema. Então entra a interseccionalidade quando não estamos mais nos referindo apenas a um dos elementos supracitados. Se levarmos em consideração a classe social e a etnia, já temos diferenças consideráveis entre o lugar de fala de duas mulheres de etnias e classes distintas.

Partindo da reflexão de Scott (1999) acerca da experiência: “Como podemos escrever sobre a identidade sem essencializá-la?” (p. 40), notamos que procurar estabelecer uma causa e consequência para uma característica observável na literatura escrita por mulheres significa, por um lado, unificar um conceito cuja única essência (se é possível utilizar este termo) é a sua pluralidade. Viés equivocado tomado pela teoria feminista sobre o qual Judith Butler (2003) alerta – a tentativa de desenvolver uma linguagem comum a todas as mulheres com o intuito de reivindicar espaço e visibilidade para nós. Uma das consequências deste princípio é a exclusão de outras modalidades que se interseccionam com o gênero – raça, classe, etnia, religião, sexo – gerando a hipótese de que o que une as mulheres em um mesmo “grupo” é a experiência igual e compartilhada entre todas elas.

A urgência do feminismo no sentido de conferir um *status* universal ao patriarcado, com vistas a fortalecer aparência de representatividade das reivindicações do feminismo, motivou ocasionalmente um atalho na direção de uma universalidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação, tida como responsável pela produção da experiência comum de subjugação das mulheres. (BUTLER, 2003, p. 21)

Por outro lado, foi através da leitura da experiência que se encontrou um meio de refutar as suposições dos homens acerca da inferioridade natural das mulheres e reescrever a história (literária) apontando para estas lacunas. Este novo conhecimento não está em busca de ser legitimado pelos mesmos mecanismos que regulamentaram as crenças vigentes da história dominante. Assim, a identificação subjetiva de escritoras com as suas antepassadas aparece de modo a dar voz e divulgar aquelas experiências que sobreviveram à margem do rumo universalizado que constitui o cânone. A vencedora do prêmio Nobel de literatura, Maryse Condé (2009), concretiza este movimento em sua obra *I, Tituba: black witch of Salem* (título original: *Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem*), na qual a guadalupense ficcionaliza o que



não tivemos a oportunidade de saber sobre a Tituba que existiu e foi condenada por bruxaria, devido aos poucos registros remanescentes de uma negra caribenha filha de escravos africanos. Condé (2009) escreve em seu prefácio sobre as “longas conversas” que manteve com Tituba e a necessidade de viabilizar o relato de uma voz esquecida.

Parte do projeto de algumas histórias feministas tem sido o desmascaramento de qualquer alegação de objetividade como sendo uma capa ideológica para o preconceito masculino ao apontarem as falhas, as informações incompletas e o exclusivismo da história dominante. Esse objetivo foi alcançado através de documentos sobre mulheres no/do passado que questionavam interpretações existentes que não levavam gênero em consideração. Mas como autorizar o novo conhecimento se a possibilidade de qualquer objetividade histórica está sendo questionada? Apelando para a experiência, que nesse uso conota tanto a realidade como sua apreensão subjetiva - a experiência de mulheres no passado e de historiadoras que podem reconhecer algo de si próprias nas suas antepassadas. (SCOTT, 1999, p. 35-36)

De fato, a matéria da biografia de Colette não compete ser o objeto de estudo ao analisar a sua obra. Sua escrita é suficiente por si; portanto, alcançar uma justificativa para uma possível similitude entre a escrita de mulheres baseada numa hipotética base experiencial comum torna-se incabível.

Todavia, a sinestesia que perpassa *A Vagabunda* – e, de acordo com Kristeva (2009), toda a sua obra literária – revela a proximidade da escritora com a linguagem do corpo. A união metamórfica entre corpo e mente é marca de Colette, que não hesita em ficcionalizar traços biográficos da sua vida na história de Renée – criando uma autoficção. Esta linguagem torna a experiência uma modalidade catalisadora capaz de transcender o nível da matéria e atingir efeitos entorpecedores mais próximos de uma subjetividade sensorial e de uma concretude fantasiada.

As escritas das mulheres medievais analisadas neste trabalho também se caracterizam por esta ficcionalização. Elas escrevem sobre as suas vidas, as suas visões e os seus sonhos – as místicas e Christine de Pizan –, o seu olhar sobre o mundo e transformam todo esse material em sinestesia. Num movimento de transcendência, elas alçam vôo para além do papel e em direção ao divino, ao amante, à natureza, à sua intimidade. A linguagem erótica não é somente associada à carne, mas também ao que não se pode ver, ao que sentimos, ao que a nossa mente produz. Essas mulheres ocupam diferentes dimensões ignorando a “lógica racional” ocidental – o abstrato se torna palpável, o concreto se torna pensamento. As sensações ressignificadas transitam entremundos corpóreos e subjetivos de modo que o corpo e a mente se confundem – a crença na dicotomia é desafiada.

## REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, J. Eduardo. *O vendedor de passados*. 8ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- BURNS, E. Jane. *Bodytalk: when women speak in old French literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLETTE. Direção de Wash Westmoreland. Inglaterra: Number 9 films, Killer films, Bold films, 2018. 111 min.
- COLETTE, Gabrielle. *A vagabunda*. Tradução de Juracy Daisy Marchese. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- CONDÉ, Maryse. *I, Tituba: black witch of Salem*. University of Virginia Press, 2009.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- GARULO, Teresa. *Diwan de las poetisas de Al-Andalus*. Madrid : Ediciones Hiparión, 1992. Poesía Hiperión.
- GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados*. In: *Toward a corporeal feminism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994, pp.3-24. (Tradução: Cecilia Holtermann. Revisão: Adriana Piscitelli).
- KRISTEVA, Julia. *Colette*. Tradução de Jane Marie Todd. Columbia: Columbia University Press, 2004.
- PERNOUD, Régine. *Hildegard de Bingen: a consciência inspirada do século XII*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- PIZAN, Christine de. *A Cidade das Damas*. Tradução e Apresentação de Luciana Calado Deplagne. 2ª ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. *Vozes literárias, vozes místicas*. In: *História das Mulheres no Ocidente. Vol. 2 : A Idade Média*. Porto: Editora Afrontamento, 1993.
- REZENDE, M. Valéria. LIMEIRA, M. José. CAVALCANTI, Mercedes. ARNAUD, Marília. *Quatro Luas: contos*. João Pessoa: Idéia, 2002. 143 p.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/ Convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- SCOTT, Joan. *Experiência*. Tradução de Ana Cecília Adoli Lima. In: *Falas de Gênero*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. B. N. Sousa, & G. Mattoso, trads. 1. Ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.